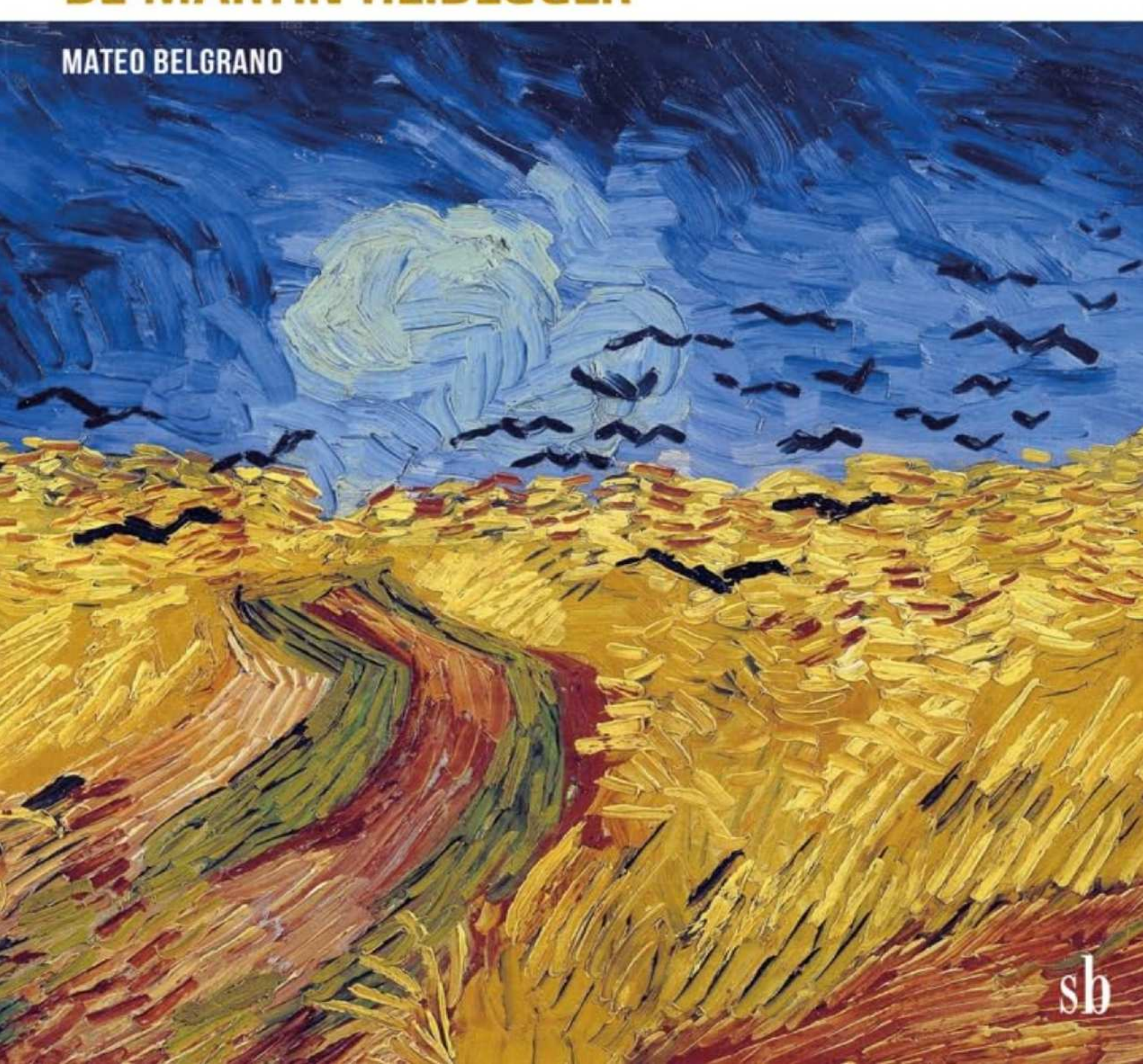
EL OASIS DEL ARTE EN LA FILOSOFÍA

DE MARTIN HEIDEGGER



EL OASIS DEL ARTE EN LA FILOSOFÍA

DE MARTIN HEIDEGGER



Índice

Bibliografía

El oasis del arte en la filosofía de Martin Heidegger

Este libro pertenece a la colección

POST-VISIÓN

Roberto Walton (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Antonio Zirión Quijano (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Mateo Belgrano

El oasis del arte en la filosofía de Martin Heidegger

sb

Madrid • Buenos Aires • México • Bogotá • Quito • Lima • Santiago • Montevideo • Asunción

Belgrano, Mateo
El oasis del arte en la f?ilosofía de Martin Heidegger / Mateo Belgrano. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sb, 2023.
Libro digital, EPUB - (Post-visión / Jorge Roggero,)
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6503-65-7
1. Fenomenología. 2. Arte. I. Título.
CDD 190

El oasis del arte en la f?ilosofía de Martin Heidegger

ISBN: 978-631-6503-42-8

1ª edición, septiembre de 2023

Piedras 113, 4º 8 - C1070AAC - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel.: +54 11 2153-0851 - www.editorialsb.com • ventas@editorialsb.com.ar
WhatsApp: +54 9 11 3012-7592

Director general: Andrés C. Telesca (andres.telesca@editorialsb.com.ar)

Director de colección: Jorge Luis Roggero (jorgeluisroggero@gmail.com)

Editora: Juana Colombani (juana.colombani@editorialsb.com.ar)

Diseño de cubierta e interior: Cecilia Ricci (riccicecilia2004@gmail.com)
Imagen de cubierta: “Trigal con cuervos”, de Vincent Van Gogh, julio 1890 (óleo sobre lienzo). Museo Van Gogh, Ámsterdam

Agradecimientos

El siguiente libro es producto de mi tesis doctoral en la Pontificia Universidad Católica y la FernUniversität in Hagen. Me gustaría comenzar agradeciendo a mis directores. En primer lugar, al Dr. Adrián Bertorello, por su generosidad e incondicional apoyo a lo largo de todos estos años. También al Prof. Dr. Thomas Sören Hoffmann, por haberme recibido cálidamente en la FernUniversität in Hagen durante mis estadías en Alemania, su infinita paciencia y sus amables correcciones. Por último, al Dr. Martín Grassi, por su lectura siempre atenta y por despertar siempre nuevos interrogantes.

Agradezco al jurado de la tesis doctoral −compuesto, además de por los directores, por la Dra. Marisa Mosto, el Dr. Horacio Banega, el Dr. Juan Ignacio Blanco Ilari, Prof. Dr. Michael Niehaus, Dr. Gunnar Schumann y el Dr. Fernando Moledo− por sus valiosos comentarios y sugerencias.

Mi más profunda gratitud a todos esos amigos que, a su modo, han sido parte de este camino. A Cecilia Avenatti, Diego Pérez Lasserre, Mauro Guerrero y Juan Solernó, por su compañerismo y oído cuando los necesité. A la Dra. María Gabriela Rebok, que me dio aliento en los primeros pasos y me convenció que podía dedicarme a la filosofía. A Ezequiel Espósito, de la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica Argentina, que hizo lo imposible para conseguir los textos más difíciles.

No quiero dejar de agradecer también al CONICET y a la Pontificia Universidad Católica Argentina, que me otorgaron una beca doctoral para realizar este libro, y al DAAD, que hizo posible dos estadías de investigación en Alemania.

Y fundamentalmente a Rocío y a mi familia por su sostén, comprensión y escucha a lo largo de todo este proceso.

Aclaraciones preliminares

Las fuentes serán citadas según la numeración de las obras completas de Heidegger, la Gesamtausgabe, publicada por Vittorio Klostermann. Se referirá en primer lugar a la paginación de la versión alemana y luego a la de la traducción española, cuyos datos se pueden encontrar en la bibliografía. En

caso de no haber traducción, se citará solamente del original y seré yo quien la traduzca al español. Si existe una edición en nuestra lengua, pero por alguna razón considero que es necesario otra traducción, será aclarado en su momento respectivamente.

Las citas se insertan en el cuerpo del texto, salvo que superen las cuatro líneas de largo. En este caso la cita conforma un párrafo aparte.

Los corchetes dentro de las citas se utilizan para agregar una aclaración mía.

Las comillas francesas solo se utilizan cuando aparecen originalmente en una cita.

La cursiva se utiliza para títulos de publicaciones u obras e introducir términos de otros idiomas. Si aparece algo destacado dentro de una cita es del autor, salvo que se aclare lo contrario.

Sobre la bibliografía secundaria: en lo posible intenté citar versiones disponibles en español. Si se cita un texto en lengua extranjera, la traducción es de mi autoría.

Introducción

1. El oasis del arte en medio del bosque del ser

"El arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado" (Hegel, 1989, 14). En 1818 Georg Wilhelm Friedrich Hegel sentenciaba el final del arte. Sin embargo, en los años posteriores a sus Lecciones de estética aparecieron innumerables y grandes producciones artísticas. Incluso hoy en día, en pleno siglo XXI, el arte está lejos de parecer algo del pasado. Abundan las galerías de arte, las exposiciones, los conciertos, los teatros, las obras literarias, las colosales ferias de arte. Vivimos en un mundo inundado de arte. La gente se conmueve ante piezas musicales, se pasa horas consumiendo producciones cinematográficas e incluso algunos, no muchos, gastan fortunas en adquirir pinturas y esculturas. Entonces, ¿qué función cumple la obra de arte en el mundo contemporáneo? ¿es mero entretenimiento, una simple distracción, un ornamento que embellece nuestro

entorno? ¿O, más bien, es un mero negocio por el cual se enriquece un selecto grupo? ¿O, acaso, puede el arte ser algo más, una forma de conocimiento, un camino por el cual podemos conocer algo del mundo? ¿O, mejor aún, puede el arte transformar el mundo? Estos interrogantes son las preguntas de fondo, fundamentales, que mueven esta investigación. Y para intentar responderlas exploraré la filosofía del pensador alemán Martin Heidegger. Ante estas preguntas Heidegger responderá: la obra de arte pone en obra la verdad, abre un mundo, funda historia. El arte, o más bien, el "gran arte", da inicio a una época. "La historia ocurre raras veces" (GA 4, 73 / 84), afirma Heidegger. Es decir, en la historia solo se dan raros momentos en los que se transforma el mundo. Y es el arte aquello capaz de reconfigurar la realidad. Por ello la historia del arte es un relato de los escasos acontecimientos que transfiguraron el modo en el que se nos aparecen las cosas. Pero para adentrarnos en esta perspectiva es preciso ir un poco más atrás.

En 1927 la publicación de Ser y tiempo por parte de un profesor de Marburgo, discípulo de Edmund Husserl, causó un gran revuelo en los claustros académicos.[1] Éste no era otro que Martin Heidegger, nacido en 1889 en Messkirch en el seno de una familia católica. En esta obra el joven filósofo alemán postula que toda la metafísica occidental, hasta ese entonces, había olvidado la pregunta por el ser y que era preciso nuevamente ponerla en el centro de la reflexión. Pero esto no fue solamente lo que sacudió los círculos intelectuales: Heidegger pretendía fundar esta reelaboración de la pregunta por el ser partiendo de aquel único ente que se encuentra abierto al ser, la existencia humana, el Dasein.[2] Criticó con ferocidad la estandarización de las formas de vida de los individuos dentro de las sociedades industriales, lo que llamó el "uno" (das Man) y lo identificó con la inautenticidad de los hombres. Al das Man contrapuso la propiedad de la existencia, lo que consiste en apropiarse de la irrebasable muerte de uno, de la finitud que nos constituye. Solamente desde este horizonte, el del Dasein finito, y ya no desde la infinitud, es posible entender aquello que es el ser. Se debe, más bien, pensarlo desde el concepto de tiempo. Este discurso caló hondo en una sociedad devastada por la Primera Guerra Mundial y por la aguda crisis que se estaba viviendo entonces en Alemania. La así llamada filosofía existencial, denominación de la cual luego Heidegger se desentiende (GA 9, 329 / 271), es muy discutida durante estos años en la Europa de entreguerras.[3]

Años más tarde, precisamente el 13 de noviembre de 1935, el ya no tan joven, sino reconocido Professor Heidegger dio, para sorpresa de muchos, una conferencia sobre la obra de arte en Friburgo, precisamente en la en la Sociedad Científica de Arte de esta ciudad.[4] Ésta luego fue ampliada y dividida en tres partes, las cuales dicta el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936, agrupadas bajo el título “El origen de la obra de arte”, en la Frei Deutsche Hochstift en Frankfurt. Tiempo después éstas fueron reunidas en un ensayo publicado en Caminos de bosque (Holzwege) en 1950.[5] Sin embargo es sabido que existía una primera redacción de 1931-1932 titulada “Vom Ursprung des Kunstwerkes”, que fue guardada por muchos años en un cajón junto a las otras conferencias.[6] De este “palimpsesto” que parece ser el ensayo sobre el arte, como lo caracterizan David Espinet y Tobias Keiling (2011, 16), me concentraré en la última edición publicada en Caminos de bosque, aunque obviamente cotejaré ésta con las otras versiones.

La aparición de estas exposiciones fue, según Hans-Georg Gadamer, una sorpresa para la época. “Las conferencias sobre el origen de la obra de arte fueron, en efecto, una sensación filosófica” (Gadamer 2003, 98).[7] Así también lo atestiguaba su amigo Heinrich Wiegand Petzet, para quien lo que el filósofo alemán afirmaba sobre el arte “era casi un escándalo” (2007, 178). Surge entonces el cuestionamiento: ¿por qué, repentinamente, Heidegger trata este tema nunca antes tocado en su obra? ¿A qué se debe que el arte aparezca súbitamente como objeto de reflexión filosófica? En los trabajos previos a 1935 se encuentran muy pocas menciones a esta temática. En Ser y tiempo, más precisamente en el parágrafo 34, apenas alude a la poesía como una expresión de los estados de ánimo. En esta obra se reconocen tres modos de ser del ente: el Dasein, lo que está a la mano (das Zuhandene), es decir el útil (das Zeug), y lo que está ahí a la vista (das Vorhandene), es decir, la cosa en tanto objeto de un discurso teórico. No parecería haber aquí, dentro de este marco conceptual, un lugar adecuado para considerar la obra de arte. En “Ser y tiempo están ausentes la ‘naturaleza’ y el ‘arte” (GA 82, 8), afirma Heidegger. Solamente en las lecciones del semestre de invierno de 1931/32, tituladas De la esencia de la verdad, Heidegger deja entrever esta nueva perspectiva:

La esencia del arte no es ser expresión de una vivencia, no consiste en que el artista exprese en la obra su «vida anímica» […]. Sino en que tiene la mirada esencial para lo posible, en que lleva a la obra las posibilidades ocultas de lo ente, haciendo con ello por vez primera a los hombres videntes para lo

realmente existente, en lo que ellos se mueven a ciegas. Lo esencial del descubrimiento de lo real no sucedió ni sucede mediante las ciencias, sino mediante la filosofía original y mediante la gran poesía y sus proyectos (Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe). La poesía hace a lo ente más ente. ¡Poesía, no literaturismo! (GA 34, 63-64 / 70)

Por estos mismos años Heidegger se encuentra trabajando en la primera redacción de "El origen de la obra de arte". Esto se sabe a partir de una carta que el filósofo alemán le escribe a su amiga Elisabeth Blochmann el 20 de diciembre de 1936, en la que señala que el ensayo sobre el arte "temporalmente proviene de la feliz época de trabajo de los años 1931 y 1932" (Storck 1989, 87 citado en Molinuevo 1998, 16). Solamente recién en el semestre de verano de 1935, cuya publicación se titula Introducción a la metafísica, comienza a considerarse a la obra de arte como un problema filosófico y a preguntarse por su estatuto entre los entes, dado que no parece poder encasillarse en las categorías de Ser y tiempo (como ser a la mano, como lo que está ahí a la vista o como Dasein):

El portal de una iglesia protorrománica es un ente. ¿Cómo y a quién se le revela su ser? ¿Al especialista del arte que la examina y fotografía en una visita o al abad que entra por el portal con sus monjes cuando se celebran fiestas, o a los niños que un día de verano juegan en su sombra? ¿Qué es el ser de este ente? (GA 40, 38 / 40)

En este seminario Heidegger retoma algunas cuestiones que presentó en 1935 en Friburgo, en la primera exposición de "El origen de la obra de arte", y que se encuentra trabajando por estos años. Fundamentalmente aparece la tesis de que la obra de arte colabora con la fundación de inteligibilidad. "Gracias a la obra de arte, entendida como el ser que es en tanto ente, todo lo demás que aparece y que se puede hallar llega a confirmarse, a ser accesible, interpretable e inteligible como ente o como no-ente" (GA 40, 168 / 147). Pero de todos modos para el público general fue sorprendente que Heidegger tratara este tema. Incluso al mismo Gadamer, discípulo y conocedor del trabajo del profesor de Friburgo, le causó perplejidad la incorporación del arte a las reflexiones de su maestro: la "verdadera sensación que significaba este nuevo intento de pensar de Heidegger fue la sorprendente y nueva concepción que asomaba en este tema" (Gadamer 2003, 98).

Pero inesperadamente la problemática de la “obra de arte” desaparece de su obra luego del dictado de las conferencias. Ésta es tratada en escasas oportunidades en los trabajos posteriores a 1936 y muchas veces simplemente mencionada. Es cierto que la poesía y Hölderlin tienen un lugar destacado en el Heidegger tardío, pero la cuestión específica de la obra de arte como puesta en obra de la verdad es abandonada. Ésta aparece mencionada brevemente en Aportes a la filosofía y en Meditación e investiga este tema con un poco más de profundidad en el libro sobre Nietzsche y en dos breves trabajos tardíos de fines de los sesenta El arte y el espacio y la conferencia dictada en Atenas sobre la proveniencia del arte.[8] Otto Pöggeler y Heinrich Wiegand Petzet afirman que Heidegger deseaba hacer una “segunda parte” de “El origen de la obra de arte” a partir del entusiasmo que le genera la obra de Klee en la década del cincuenta (Pöggeler 1982, 47 y Petzet 2007, 196). Sea esto cierto o no, el pensador alemán nunca escribió este nuevo apartado. “El origen de la obra de arte” parece ser a priori un “oasis” en medio del recorrido filosófico de Martin Heidegger.[9] Con esta metáfora no quiero decir que el ensayo sobre el arte es un paraje lleno de vida alrededor de obras “desérticas”. Más bien a lo que apunto es que “El origen de la obra de arte” es un paisaje asilado que contrasta con lo que lo rodea, un excursus reflexivo dentro de su pensamiento, un paréntesis en el medio de su gran obra. Una “excepción de peso”, como caracteriza al ensayo Emmanuel Alloa (2013, 315).

Repasemos brevemente el itinerario intelectual del profesor de Friburgo. En los comienzos de su vida académica Heidegger intentará desentrañar el horizonte originario, prefilosófico, a partir del cual se nos donan las cosas. O, en otras palabras, el ámbito originario (Ursprungsgebiet) que produce sentido, que permite a los entes volverse inteligibles. Y éste no es otro que la vida fáctica (das faktische Lebens). Todo este proceso significará reapropiarse críticamente de su formación escolástica y neokantiana, continuar con sus lecturas de Aristóteles y lentamente diferenciarse de su maestro, Edmund Husserl. Todos sus esfuerzos para dar cuenta de las raíces del existir culminarán en la publicación de Ser y tiempo y su analítica del Dasein en 1927, que analizaré en el primer capítulo. Pero como se verá, Heidegger lentamente se irá desprendiendo en la década del treinta de esta perspectiva centrada en el Dasein, donde éste tiene un rol activo en la producción de sentido, para pasar a un abordaje más impersonal: la filosofía del acontecimiento (Ereignis) y el pensar de la historia del ser (Seinsgeschichte). Este viraje (Kehre) comienza a generarse en 1930 con la conferencia “De la

esencia de la verdad" y se termina de concretizar en los famosos manuscritos de 1936-1938, Aportes a la filosofía. Acerca del evento. Este cambio de perspectiva es lo que lleva al sacerdote estadounidense William Richardson a hacer la distinción entre Heidegger I y II. El primero representaría la etapa temprana de su pensamiento, que iría de 1919 a 1930 y su hito fundamental sería Ser y tiempo, mientras que lo posterior será considerado el Heidegger II, cuya obra central sería Tiempo y ser (Richardson 2003, XXXVI).[10]

¿Cómo se debería entender este aparente "oasis", este "excursus" o "excepción de peso" que significa el ensayo sobre el arte en el pensamiento de Martin Heidegger? ¿Es "El origen de la obra de arte" parte del segundo Heidegger? ¿Es incluso válida esta distinción entre dos Heidegger? El ensayo de Caminos de bosque plantea un desafío hermenéutico: concentrados en 74 páginas se condensan una serie de problemáticas y desarrollos conceptuales, que "inicialmente […] son fórmulas enigmáticas" (Petzet 2007, 179). Como afirma José Luis Molinuevo (1998), "Heidegger acaba con una cita oracular de Hölderlin, coge sus papeles y se va… y el que pueda entender que entienda" (17-18). Por momentos no se explicitan algunas tesis centrales, se introducen conceptos sin muchas explicaciones y abundan frases oscuras y crípticas. Dolf Sternberger (1987), que asiste a las conferencias de Frankfurt y hace tres crónicas sobre éstas para el Frankfurter Zeitung, acusa al filósofo de querer hacer pasar un mal momento al público "y arrebatarle el rincón del entendimiento, que acababa de estar seguro de tener firmemente en la mano, en el momento de mayor expectación" (Sternberger 1987, 189). "El oyente se ve rodeado, oprimido, aprisionado por palabras que le son en su mayoría ajenas" (Sternberger 1987, 194). Más que una deficiencia, este modo de proceder parece ser una estrategia discursiva intencional. En sus conferencias Heidegger no pretende ser claro y distinto sino, con su retórica hermética y sus juegos del lenguaje, provocar la reflexión en sus oyentes.[11] Más allá de la intención performática del autor, sin una contextualización del conjunto de enunciados del ensayo en el itinerario filosófico de Heidegger, sería imposible comprenderlos adecuadamente, si no resultan totalmente ininteligibles. Ahora bien, la siguiente pregunta es desde qué punto de vista analizar el ensayo sobre el arte, ¿desde la perspectiva de la ontología fundamental de Ser y tiempo o desde la perspectiva ontohistórica (seinsgeschicthlich) del Heidegger tardío? Lo propuesto en "El origen de la obra de arte", ¿debería abordarse desde las conclusiones de Aportes a la filosofía? ¿o bien ponerlo bajo la luz de las contribuciones del primer Heidegger? ¿Qué sucedió en el pensamiento

filosófico del profesor alemán entre la obra de 1927 y las conferencias sobre el arte? Me propongo en este libro contextualizar el problema del arte en el pensamiento heideggeriano, es decir, analizar el lugar que ocupa "El origen de la obra de arte" en su camino intelectual y mostrar que, a fin de cuentas, no se trata de un mero "oasis", sino que se encuadra dentro del desarrollo de su proyecto ontológico, es decir, es parte del camino que traza "la pregunta por el ser" (die Frage nach dem Sein). Se puede ir adelantando una de las hipótesis centrales del trabajo: el ensayo sobre el arte, más que una obra del primer o del segundo Heidegger, viene a ser una instancia de transición entre los dos momentos en tanto recoge lo desarrollado en la década del veinte, pero anticipa el pensar del Ereignis.

2. Breve historia de la lectura de "El origen de la obra de arte"

Las conferencias sobre del arte de 1936 fueron publicadas en 1950 en Holzwege, pero, como sostiene Gadamer (2003), esta obra "había comenzado a ejercer su influencia mucho antes" (98), siendo difundida por copias y por informes periodísticos. Probablemente así también lo fue en el mismo Gadamer, discípulo de Heidegger. Sorprendentemente el alumno no menciona el ensayo sobre el arte de su maestro en Verdad y método (1960), su obra más importante. No solo ya se sabe que el joven Gadamer asistió a las conferencias, sino que, en el mismo año que trabajaba en su opus magnum, escribe una introducción de "El origen de la obra de arte" por expreso pedido de Heidegger para la edición de Reclam de 1960. La vinculación entre arte y verdad, la crítica al abordaje por parte de la estética de la obra de arte, entender a éste como un estrato hermenéutico que posibilita la apertura a los entes, son todos temas que sin ninguna duda tienen resonancia en el escrito de Heidegger. Pero la noción principal recogida por Gadamer es el carácter poético de la obra, lo que equivale a decir que ésta se da siempre en un horizonte previo que es inaugurado por el lenguaje.[12]

Quien también trabaja en el mundo alemán el ensayo sobre el arte, pero desde una perspectiva crítica y aunque tampoco lo mencione explícitamente, es Theodor Adorno, cuestionando el abordaje ontológico de la obra de arte. Para Adrián Navigante se puede interpretar la Teoría estética (2004), su seminario sobre estética de 1958/59 (2013) y la concepción estética en Dialéctica de la Ilustración (2014) como un cuestionamiento de la propuesta

ontológica heideggeriana respecto de la obra de arte (Navigante 2011, 241).[13] Otro autor que desde Alemania, ya en nuestro siglo, discute también críticamente el ensayo sobre el arte es Günter Figal en su obra Erscheinigungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie (2010). Aquí difiere con Heidegger en que la obra de arte "abre un mundo histórico". Ésta, más que como acontecimiento de la verdad, debe entenderse como encuentro con la belleza que solamente se revela en la experiencia estética (Figal 2010, 31), lo que sería inadmisible para Heidegger. También será crítico del concepto heideggeriano de tierra (2010, 199-201) y de la tesis del carácter poético de la obra (2010, 158-160; 166-167).[14]

Pero Heidegger fue leído asiduamente no solamente en su tierra natal, sino también en Francia. Así lo testimonia Karl Löwith, antiguo alumno suyo: "El hecho de que Heidegger encontrara durante la última guerra esta gran audiencia entre los intelectuales franceses, que Alemania lo rechaza hoy, es un síntoma que merece atención" (citado en Alloa 2011, 250). Heidegger se introduce en los círculos de intelectuales franceses a través de la revista Les Temps modernes, que era dirigida por Maurice Merleau-Ponty y Jean Paul Sartre. "Como una enorme, pero raramente visible, estrella, Heidegger moldea y determina la naturaleza y el curso del debate filosófico francés" (Rockmore 2003, xi).[15] El filósofo alemán es muy discutido en la década del treinta y cuarenta en Francia y se erige como maître à penser, influyendo en diversos autores. En particular, años más tarde a la publicación de Caminos de bosque, aparecen distintos trabajos exegéticos: Michel Haar (1987), Paul Gilbert (1988), Jacques Taminiaux (1991), Gerard Granel (1994), Eliane Escoubas (1992) y Françoise Dastur (1999). Aquí no se puede dejar de lado a Jacques Derrida, quien discute con el historiador del arte Meyer Schapiro sobre la interpretación heideggeriana de las botas de Van Gogh, según la cual el calzado representado pertenece a una campesina. La controversia supone un choque de disciplinas, dado que mientras el segundo aborda la lectura del filósofo alemán como un problema propio de la historia del arte (presentando pruebas empíricas acerca de la falsedad de la interpretación y de la pertenencia de las botas al pintor), el primero arguye que se trata estrictamente de una cuestión filosófica y la discusión de a quién pertenece resulta irrelevante. Más adelante volveré a esta discusión en el capítulo 3.[16]

Entre los comentadores franceses no se puede olvidar tampoco a Philippe Lacoue-Labarthe, quien interpreta el ensayo sobre el arte desde la adhesión al

nacionalsocialismo por parte de Heidegger. La tesis del francés es que detrás de “El origen de a la obra de arte” hay un trasfondo político, un “nacionalesteticismo” (Lacoue-Labarthe 2002, 69; 129), lo que no implica la aceptación de los postulados biologicistas-antisemitas del partido nacionalsocialista ni una estetización de la política, sino la búsqueda de explicar lo “no dicho” o “no pensado” por el movimiento nazi (Lacoue-Labarthe 2007, 97). En su libro Heidegger. La política del poema analiza las consecuencias políticas de la frase “todo arte es esencialmente poema” y llega a la conclusión que en definitiva con esta sentencia el filósofo alemán pone nuevamente al mito en escena como configurador político-estético del mundo de un pueblo. “El mito es el poema original (Urgedicht) de los pueblos” (Lacoue-Labarthe 2007, 102).[17]

Proliferaron artículos y ensayos varios que comentaban esta obra, como se ha visto, pero tuvieron que pasar bastantes años hasta que aparecieran algunos tratados críticos de “El origen de la obra de arte”. Uno de los primeros fue el de Joseph Kockelmans en el mundo anglosajón con la publicación de su libro Heidegger on Arts and Art Works (1985). Para el académico oriundo de los Países Bajos Heidegger asume que su público tiene un vasto conocimiento de la historia de la filosofía, del arte y de la literatura y por esta razón Kockelmans se propone contextualizar históricamente la obra en cuestión, principalmente desde dos flancos: por un lado mostrar cómo se inserta en el desarrollo de la estética a lo largo de la historia de Occidente, por el otro poner en relación algunos conceptos clave (mundo, verdad, ser) con lo trabajado previamente por Heidegger (Ser y tiempo obviamente y las obras que lo suceden). En 1994 Friedrich-Wilhelm von Herrmann publica Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“. Este exhaustivo comentario, que hace dialogar al ensayo sobre el arte con toda la Gesamtausgabe, parte del postulado que en la obra a tratar se bosqueja la pregunta por el ser concebida como Ereignis, lo que le servirá como clave de lectura, como se verá en lo que sigue. En nuestro siglo han aparecido dos importantes obras. En el 2009 Karsten Harries publica un comentario integral y detallado donde analiza punto por punto el ensayo sobre el arte. Este libro, titulado Art matters. A Critical Commentary on Heidegger´s “The Origin of the Work of Art”, fue elaborado durante veinte años a partir de distintos seminarios que dio sobre esta temática en la Universidad de Yale. En este tratado crítico Harries se propone demostrar que “El origen de la obra de arte” no es solamente una obra

"de transición" sino que, del mismo modo que para von Herrmann, en alguna medida anticipa lo que posteriormente desarrollará, el ensayo sobre el arte es una pequeña ventana a toda la filosofía del pensador alemán. En el 2011 fue publicado Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar, editado por David Espinet y Tobias Keiling. Allí puede uno encontrar una serie de trabajos de distintos autores ordenado en distintas secciones que hacen del libro un verdadero abordaje integral de "El origen de la obra de arte". Por un lado, en un primer momento, se analizan los temas clave como la noción de útil, la relación entre el arte y la técnica, la lucha entre el mundo y la tierra, el concepto de verdad y el carácter poético de la obra. Pero luego se abordan otras cuestiones como las corrientes filosóficas que influyen en Heidegger respecto a este tema, los efectos que produce el ensayo sobre el arte en su pensamiento posterior y, por último, cómo fue leída por otros autores y cómo influyó en éstos (filósofos tan diversos como Adorno, Gadamer, Derrida, entre otros tantos).

He hecho un breve recorrido general de las lecturas que se han realizado a lo largo de los últimos ochenta años dentro del mundo académico. Pero, ¿qué se ha dicho respecto al problema que se planteaba en el punto anterior? ¿cómo contextualizar el supuesto oasis que es "El origen de la obra de arte"? ¿desde dónde interpretar lo trabajado en este ensayo? ¿desde lo desarrollado por el primer Heidegger o desde la filosofía posterior? La temática del arte, ¿es parte del proyecto de la ontología fundamental o más bien parte del pensar del Ereignis?

Por un lado están aquellos que sostienen que se debería leer "El origen de la obra de arte" a la luz de lo desarrollado posteriormente, sobre todo en Aportes a la filosofía. Uno de ellos, como ya adelanté, es von Herrmann. El intérprete alemán entiende que el Leitmotiv de todo el pensar heideggeriano es la pregunta por el ser (die Frage nach dem Sein), pero distingue dos grandes momentos de ésta. La primera consiste en el desarrollo de la ontología fundamental, que supone entender al Dasein como el ente privilegiado que está abierto al ser, cuyo horizonte último es el tiempo. Si el ser solamente se le abre al Dasein, es necesario hacer un análisis de su estructura ontológico-existencial. Esta primera etapa se concretiza en Ser y tiempo. La segunda elaboración de la pregunta por el ser se gesta entre 1931 y 1932 y consiste en el desarrollo de la perspectiva del Ereignis y la historia del ser (Seinsgeschichte), cuya cúspide es Aportes a la filosofía. Para von Herrmann

las conferencias sobre el arte se encuadran en este segundo momento, “eran en sí mismas lo destacado de una pregunta central” (Herrmann 1994, 2), que no es otra que la pregunta por el ser, pregunta reformulada en esta nueva perspectiva ontohistórica (seinsgeschichtlich). Esta “segunda elaboración es la primera configuración [Durchgestaltung] de la pregunta por el ser como historia del ser o pensamiento del Ereignis” (Herrmann 1994, 2). En 1931, época en la que escribe la primera redacción de “El origen de la obra de arte”, el filósofo alemán ya se encontraba trabajando en los puntos fundamentales del manuscrito de 1936-1938. Además, en Aportes hay diversas referencias al ensayo sobre el arte y en parágrafo 247, “Fundación del ser-ahí y las vías del abrigo a la verdad”, el mismo Heidegger apunta la clave interpretativa sobre la cual von Herrmann erige su lectura: “Tomada de este ámbito y por lo tanto aquí perteneciente [refiriendo a lo trabajado en Aportes], la pregunta singular por el ‘origen de la obra de arte’ (cfr. las Conferencias de Friburgo y de Frankfurt)” (GA 65, 392 / 312). Parece, entonces, que el ensayo de Caminos de bosque no sería, después de todo, para el comentador alemán, “un oasis” en el pensamiento heideggeriano. Más bien la obra a tratar presenta una continuidad con Aportes a la filosofía.[18] El mismo Heidegger parece confirmar esta clave de lectura propuesta por von Herrmann en el apéndice que agrega en 1956 para “lectores atentos”: “El arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu: tiene su lugar en el Ereignis, lo primero a partir de lo cual se determina el «sentido del ser» (vid. «Ser y Tiempo»)” (GA 5, 73 / 61). ¿Será que uno puede, por lo tanto, clasificar a “El origen de la obra de arte” como una obra del segundo Heidegger?

Pero en esta última cita se puede apreciar que Heidegger también señala el vínculo entre el ensayo sobre el arte y Ser y tiempo. Para el filósofo alemán, por lo tanto, el problema del arte no solamente pertenece a la cuestión del Ereignis, sino también a lo desarrollado sobre la pregunta por el ser en la obra de 1927. El español Arturo Leyte sostiene que “El origen de la obra de arte” es una especie de paso intermedio dentro del itinerario intelectual de Heidegger, “una suerte de frontera que se ha buscado de modo titubeante pero también expreso desde el final de Ser y tiempo” (Leyte 2016, 7). Si bien el ensayo supone un nuevo punto de partida, difícilmente será comprendido si no se toman en cuenta algunos resultados decisivos que fueron alcanzados entre 1927 y 1936, es decir, entre la aparición de Ser y tiempo y el dictado de las conferencias en Frankfurt. Leyte propone particularmente tres conclusiones de

este periodo como claves de lectura: 1) En primer lugar se debe considerar la tesis de Heidegger de que el conocimiento no se reduce a la relación de un sujeto y un objeto, contraponiéndose a la visión moderna. Previo a esta distinción, como condición de posibilidad del conocimiento, está el ser, entendiendo al ser como sentido, como horizonte a partir del cual los entes se muestran. 2) Por otro lado, también debe tenerse en cuenta la crítica de Heidegger a la metafísica que a lo largo de la historia de Occidente ha dividido el mundo en dos, en una dimensión inteligible y una dimensión sensible, en un más allá y un más acá. Este tipo de distinciones olvida el problema del ser en tanto horizonte que posibilita esta dualidad. 3) Por último no se puede dejar de lado el concepto de la verdad, que viene desarrollando ya desde antes de Ser y tiempo. Heidegger emancipa a la verdad del ámbito de la lógica y del conocimiento teórico, ya no se la puede entender como una mera adecuación y su lugar ya no reside en el enunciado. Las ideas clásicas de la verdad que han predominado en la tradición son derivadas de una concepción más originaria. La verdad es algo previo, es lo que Heidegger llama desocultamiento (Unverborgenheit), como se verá en el capítulo 4. En resumen: algo verdadero no es el producto de la relación de correspondencia entre un sujeto y la realidad, sino algo que se muestra, se desoculta. Y el arte tendrá un rol fundamental en este desocultamiento (Leyte 2016, 9-13). Otro autor que está en esta línea es el italiano Gianni Vattimo. Si bien para el oriundo de Turín es cierto que "sólo atendiendo a los resultados de ese ensayo se hace posible llegar al concepto de evento [Ereignis]" (Vattimo 2006, 106), los aportes de este texto únicamente podrán ser comprendidos si se tiene en cuenta lo desarrollado en Ser y tiempo, específicamente lo trabajado sobre el útil (das Zeug). Según Vattimo las conclusiones que se desprenden de su célebre libro sobre la noción de cosa y del útil resultan insuficientes para Heidegger. La obra se le habría presentado como un nuevo ente paradigmático para pensar la cosa. Por un lado, de la misma manera que el útil, es creado, y por lo tanto dependiente de la intencionalidad humana. Por el otro, tiene una consistencia autónoma propia, una fuerza de significación independiente de la intencionalidad del artista. A su vez, el ensayo sobre el arte resultaría incomprensible sin tener en cuenta lo trabajado previamente sobre el mundo, entendiéndolo como una totalidad de significaciones, y sobre la verdad, concepto reinterpretado desde la nueva perspectiva que ya he descripto.

Por otro lado, el francés Jacques Taminiaux (2005) sostiene que a pesar de que antes de la década del treinta no hay menciones explícitas a la obra de

arte, se puede rastrear la problemática a su estudio de los griegos, particularmente a Aristóteles y al análisis de los conceptos de τέχνη y ποίησις (80). La noción de τέχνη es utilizada por los griegos para referirse al "saber hacer" y por ende tanto al trabajo de los alfareros, carpinteros y zapateros como a la producción de los pintores, poetas y escultores. Y en tanto "saber hacer", la τέχνη tiene la capacidad de descubrir lo ente para crear aquello que tiene como objetivo. "Y como todo descubrimiento tiene como lugar el ser-en-el-mundo del Dasein, el arte así entendido tiene para este último el estatuto de ser una modalidad del alètheuein" (Taminiaux 2005, 82). Por ende, Taminiaux concluye que "El origen de la obra de arte" está íntimamente ligado a las tempranas lecturas de Aristóteles. No parece plausible, por lo tanto, ni para Leyte ni para Vattimo ni para Taminiaux que esta "sorprendente" obra sea un "oasis", un escrito marginal dentro de un camino de pensamiento único, sino que se explica a partir de lo ya transitado entre 1927 y 1936. En definitiva, para los tres intérpretes el ensayo sobre el arte permite una comprensión de la filosofía posterior del Ereignis, pero éste no podrá ser nunca realmente comprendido e interpretado con rigor si no se lo pone en diálogo con las obras inmediatamente anteriores.[19]

3. Un camino de ida y vuelta hacia la obra de arte

"El origen de la obra de arte" es una obra fronteriza, un puente que une esas dos etapas que Richardson llamó el primer y el segundo Heidegger. Como el puente de "Construir, habitar, pensar", el puente reúne las dos orillas del pensamiento heideggeriano (GA 7, 147 / 154). El ensayo sobre el arte continuará ciertos aspectos desarrollados en Ser y tiempo, y abandonará otros, dando lugar a nuevos planteos y conceptos que se explicitarán en el pensar del Ereignis. Y por este carácter "fronterizo" de la obra a analizar, considero que la propuesta metodológica de Parvis Emad para interpretar el viraje del pensamiento de Heidegger en general será productiva para la lectura de este texto específico, lo que él llama "el ida y vuelta" (back and forth). Esta concepción de Emad aparece en el contexto de la crítica que hace a la distinción realizada por Richardson, basándose en una frase del propio Heidegger en una carta que le escribe al comentador estadounidense y que éste publica como prefacio de su famoso libro Heidegger. Through Phenomenology to Thought: "La distinción que Vd. hace entre «Heidegger I» y «Heidegger II» sólo se justifica a condición de que se tenga siempre en

cuenta que sólo desde lo pensado como I puede accederse a lo que debe pensarse como II. Pero el I sólo es posible si está contenido en el II" (GA 11, 152 / 18).[20] El sacerdote estadounidense asume que la filosofía del Ereignis es la estrella que guía todo el pensamiento de Heidegger, quien, aunque acepta en parte la distinción de Richardson, hace una importante salvedad que este último parece olvidar: solamente puede ser comprendido Heidegger II accediendo por Heidegger I. Por lo tanto, para Emad la Kehre, no debe comprenderse como un paso progresivo o, como lo hace Richardson, como un cambio de enfoque, un quiebre entre un pensamiento y otro, sino como un pasaje de "ida y vuelta" entre el pensar del Dasein y el pensar del Ereignis, entre el pensar trascendental-horizontal y el pensar ontohistórico. En el fragmento citado de la carta, Heidegger propone trazar un círculo hermenéutico para interpretar su obra: Heidegger I se entiende a la luz de Heidegger II, el cual solamente es comprensible a partir del primero. Es indistinto por donde empiece uno, de lo que se trata es de recorrer el círculo. Este "ida y vuelta" permitirá abordar integralmente "El origen de la obra de arte". Esto mismo es confirmado por el filósofo nacido en Messkirch en el fragmento ya citado del apéndice de 1956: "El arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu: tiene su lugar en el Ereignis [Heidegger II], lo primero a partir de lo cual se determina el «sentido del ser» (vid. «Ser y Tiempo») [Heidegger I]" (GA 5, 73 / 61). Como se puede ver, aquí claramente señala, por un lado, el carácter fronterizo del ensayo, entre el proyecto ontológico de Ser y tiempo y las reflexiones en torno al Ereignis, y, por el otro, la necesidad de un abordaje circular del escrito sobre el arte.

En concreto, este pasaje de "ida y vuelta" implicará poner a dialogar el ensayo sobre el arte con otras obras de Heidegger, tanto anteriores como posteriores. Pero, ¿cómo enfrentarse a un corpus de semejante extensión? ¿cómo no perderse en la infinidad de obras que supone la Gesamtausgabe y poder, al mismo tiempo, elaborar un análisis riguroso? ¿cómo enfrentar semejante producción filosófica? En primer lugar será preciso delimitar el corpus de análisis: 1. Tomaré como ejes principales los propuestos por el mismo Heidegger en el fragmento citado, Ser y tiempo (1927) y Aportes a la filosofía (1936-1938), donde se desarrolla el pensar del Ereignis. 2. Consideraré a su vez las obras que aparecen entre estos dos polos, es decir, en el período 1927-1936 para poder vislumbrar porqué asoma el arte como un problema en el pensamiento heideggeriano y cómo se gesta la concepción del

Ereignis. 3. Atenderé a las distintas referencias a la obra de arte en textos posteriores a 1936. Para hacer de este corpus un todo analizable y significativo, es preciso establecer una isotopía de lectura que guíe el recorrido por el conjunto de textos seleccionados. La elección de esta isotopía supone un aspecto negativo: al poner una clave de lectura como eje de la interpretación, inevitablemente se deberá dejar de lado otras isotopías presentes en el corpus, es decir, prescindir de elementos no pertinentes, haciendo posible el abordaje de la totalidad textual. ¿Pero cuál es esta isotopía que conducirá nuestro itinerario dentro de este conjunto de textos? Ésta no es otra que la pregunta por el ser entendida como el origen o génesis del sentido. Explicitaré esta cuestión a continuación en el siguiente capítulo. Como el mismo Heidegger afirma, todo "el ensayo sobre «El origen de la obra de arte» se mueve, a sabiendas aunque tácitamente, por el camino de la pregunta por la esencia del ser" (GA 5, 73 / 61). Heidegger aquí señala una clave interpretativa fundamental: la pregunta por el arte no es una pregunta meramente estética sino ontológica. El ensayo debe ser entendido dentro del proyecto ontológico de la filosofía del pensador alemán. Por más que uno pueda encontrar dentro de "El origen de la obra de arte" elementos heterogéneos que remiten tanto a Ser y tiempo como a sus textos posteriores centrados en el Ereignis, hay una continuidad fundamental que la enmarca dentro de su proyecto filosófico: la pregunta por el ser (die Frage nach dem Sein). Y como se verá en el primer capítulo, ser debe ser entendido como sentido (Sinn), aquello a partir de lo cual algo resulta inteligible.

De esta manera, una primera hipótesis a sostener es que "El origen de la obra de arte" es una obra "de frontera" entre los dos momentos fundamentales del pensamiento de Heidegger ya descriptos y que tienen como hitos Ser y tiempo (1927) y los Aportes a la filosofía. Acerca del evento (1936-1938). Esto supone que el ensayo sobre el arte es un anticipo de lo que se desarrollará en su pensamiento posterior, fundamentalmente de la noción de Ereignis y de historia del ser (Seinsgeschichte), pero al mismo tiempo que hay un desarrollo coherente entre Ser y tiempo y "El origen de la obra de arte". En definitiva, el viraje (Kehre), no es en realidad un giro tan abrupto como algunos intérpretes consideran, en tanto que las consideraciones fundamentales de la pregunta por el ser, es decir, la pregunta por origen del sentido, con sus diferencias por supuesto, siguen vigentes. Una segunda hipótesis central, que se apoya sobre la primera, es que la obra de arte debe ser entendida como una instancia impersonal de producción sentido. Esta será nuestra isotopía de lectura. A la

principal conclusión que llegó Ser y tiempo fue que el espacio de sentido, tomando la expresión de Steven Galt Crowell (2001), es decir, el espacio de comprensibilidad o inteligibilidad depende del Dasein, el ente que se caracteriza por su apertura a la verdad y que se diferencia del resto de los entes porque es capaz de comprender su ser y a los demás entes. Éstos solamente tienen sentido en tanto que se insertan en el mundo de la existencia humana, los entes son en tanto que están imbricados en un marco u horizonte a partir del cual significan ante un Dasein. Y este marco lo inaugura éste a partir de su acción: un ente se revela como un útil en tanto que se inserta en un conjunto de relaciones pragmático-significativas que refieren a un usuario, la existencia. Pero luego de Ser y tiempo se da un giro en el pensamiento heideggeriano que, a mi parecer, comienza a explicitarse en "El origen de la obra de arte", luego de haber sido sugerido en "De la esencia de la verdad". Si bien que el sentido, en Ser y tiempo, se vea reducido principalmente al campo pragmático que inaugura el Dasein no quiere decir que para Heidegger el ente solamente podía manifestarse como "a la mano" (Zuhandenheit), la elección de la vía del horizonte pragmático del Dasein para alcanzar la mundaneidad (y en última instancia el ser) limita a un campo muy reducido el espacio del sentido. Heidegger entenderá la obra de arte como un fenómeno que colabora con la fundación de sentido, independientemente del campo pragmático que inaugura la existencia humana. La obra de arte se presenta como instancia impersonal productora de sentido, en contraste a la figura personal del Dasein.[21] Esto será lo que querrán decir frases como "poner en obra la verdad", "abrir mundo", "inicio de la historia" y que luego llamará Ereignis. La obra de arte es un suceso singular, raro, que inaugura un espacio de sentido y, por lo tanto, hace historia, abre una época.

El recorrido que me propongo será el de un análisis progresivo en el que se pasa de lo general a lo particular, como si fuese un lente que cada vez aumenta un poco más la visión. El recorrido consistirá en comenzar con la noción de ser en general, para luego pasar al tratamiento de este concepto en Ser y tiempo y posteriormente investigar el problema del arte desde la perspectiva del Ereignis y de la historia de ser (Seinsgeschichte), temas propios del "segundo Heidegger". En este último momento, se hará un análisis de la esencia de la obra de arte en general, fundamentalmente desarrollada en "El origen de la obra de arte", para luego, finalmente, esclarecer la situación del arte contemporáneo a Heidegger, que se nos aparece, según él, dentro del horizonte de la técnica y la estética. Es decir, preguntarnos si en la actualidad,

o en los tiempos contemporáneos al filósofo alemán, la obra de arte sigue siendo o no una instancia impersonal de producción de sentido.

En el primer capítulo me abocaré a la noción de ser entendido como sentido (Sinn). Allí intentaré en primer lugar precisar esta identificación y rastrear los argumentos esgrimidos por Heidegger. A su vez continuaré vinculando este concepto con el de origen (Ursprung). La pregunta por el ser no es una mera pregunta descriptiva, sino que es una interrogación genética, es decir, es la búsqueda del origen del sentido. Esto no es otra cosa que la pretensión de Heidegger de hacer una investigación fenomenológico-hermenéutica. Una vez realizado esto, pasaré a analizar al Dasein como una instancia personal que produce sentido, lo que supondrá adentrarse en la analítica del Dasein desarrollada en Ser y tiempo. Luego, para finalizar, intentaré precisar las razones del supuesto "fracaso" de la obra de 1927 y su posterior abandono. En el capítulo 2 investigaré el vínculo entre el problema kantiano del esquematismo, que trabaja Heidegger en la década del veinte, y la aparición del problema del arte, que a mi modo de ver están entrelazados. Allí se intentará mostrar que la obra es un ente paradigmático en tanto funciona como mediador del ser y del ente. Y esto por tres razones: 1. La obra de arte quiebra la perspectiva habitual que tenemos de los que nos rodea; 2. Al mismo tiempo la obra, al aparecer, hace visible las condiciones de visibilización en general; 3. La obra abre un espacio de sentido que permite a los entes mostrarse ante una existencia. El punto 1 y el 2 se desarrollarán en el capítulo 3, para lo cual será imprescindible ahondar en la comparación entre el útil y la obra de arte que hace Heidegger en "El origen de la obra de arte". El punto 3, que conlleva investigar la noción de Ereignis en relación con la obra de arte, se desplegará en el capítulo 4. Esto supondrá investigar el concepto de verdad, central en el ensayo sobre el arte, que fue mutando desde Ser y tiempo hasta Aportes a la filosofía, pasando por "De la esencia de la verdad". A su vez se examinará el par de conceptos de mundo y tierra. El primero, estudiado con profundidad en los años veinte y treinta, el segundo una incorporación novedosa y desconcertante, ya que no hay muchos antecedentes directos. Pero en esta sección jugará también un rol fundamental el concepto de historia, trabajado exhaustivamente en la obra de 1927 y transformado a mediados de la década del treinta. La obra, al "poner en obra la verdad", da inicio a la historia. Cuando el arte acontece, la historia comienza. La obra es histórica, no principalmente porque se enmarca en una línea cronológica, sino porque al abrir un mundo, inaugura un proceso histórico. Ahora bien, para que la obra

puede "poner en obra la verdad", es decir, inaugurar un campo de manifestación, es preciso que haya una mediación, que analizaré en el capítulo 5: el mundo que abre la obra debe ser apropiado por la existencia o, como los llama Heidegger en el ensayo sobre el arte, los "cuidadores" (Bewahrende). Pero este cuidado de la obra solo es posible a partir de la mediación del lenguaje. En el último capítulo, una vez esclarecida la estructura ontológica general de la obra, me concentraré en cómo entiende Heidegger la situación del arte de su tiempo. Si bien en el horizonte de la época de la técnica no parece posible, para el filósofo alemán, "sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico o si ya no lo es" (GA 5, 68 / 58), es decir, sigue abierta la pregunta hegeliana de si el arte ha llegado a su fin o no a mediados del siglo XX y, por tanto, si la obra aún es capaz de dar inicio a la historia. Resolver esta cuestión no será una tarea fácil, dado que el pensador alemán no lo trabaja explícitamente en una obra, sino que su mirada al respecto se la puede encontrar diseminada en diversos escritos. En varios textos parece sugerir que el arte moderno quedó enmarcado en un horizonte estético-tecnológico, es decir, incapaz de abrir un mundo. Pero intentaré argumentar a partir de lo dicho en textos posteriores a 1936 que para Heidegger el arte no ha muerto definitivamente, que aún es capaz de poner en obra la verdad y hacer historia.

Este es el itinerario propuesto para explorar la cuestión del arte en el pensamiento heideggeriano. No es en vano que el título de la serie que alberga "El origen de la obra de arte" sea Caminos de bosque. Los artículos allí reunidos, más que sistemas teóricos cerrados y acabados, son invitaciones a internarse en la reflexión, en los senderos del pensamiento. Este libro es de algún modo el cuaderno de bitácora de esa "segunda navegación" por los caminos que ya abrió Heidegger, siguiendo la recomendación del poeta Konstantino Kavafis:

> Ten siempre a Ítaca presente en el espíritu.
> Tu meta es llegar a ella,
> Pero no acortes tu viaje:
> Más vale que dure largo años
> Y que atraques al fin en tu isla
> En los días de tu vejez

Enriquecido de cuanto ganaste en el camino [An allem Reich, was auf dem Wege du erwarbst]. (Petzet 1983, 174; Petzet 2007, 217)[22]

1 Ante la partida de Hartmann a Colonia, quedó vacante su antiguo puesto como Professor en Marburgo. La Universidad propuso a Heidegger como sucesor. Pero el joven investigador no tenía publicaciones que ostentar, razón por la cual apuró la redacción de un texto que venía trabajando sobre el tiempo, lo que terminará constituyendo el famoso libro Ser y tiempo.

2 En el segundo parágrafo de Ser y tiempo Heidegger define al Dasein como ese ente que somos en cada caso nosotros mismos (GA 2, 56 / 63). La palabra Dasein significa en el alemán coloquial “existencia” (literalmente es “ser”, sein, “ahí”, da) pero Heidegger la utiliza para referirse a la experiencia fáctica de la existencia humana. Es “ser-ahí” en tanto que el ser humano está abierto a sí mismo y al resto de los entes. A su vez es aquel ente que está abierto al ser. No utiliza el término “hombre” porque trae consigo un peso significativo dado de antemano (como ser racional o su carácter de persona) que Heidegger prefiere evitar, ya que suponen una precomprensión de la vida que no le permiten alcanzar el carácter originario de la existencia. José Gaos lo traduce como “ser-ahí”, mientras que Jorge Rivera decide mantenerlo sin traducir, como Dasein. Me parece preferible esta última opción porque en el mundo académico actual se estila dejarlo sin traducción para evitar equívocos.

3 Si se desea profundizar en la biografía de Heidegger véase Ott (1992) y Safranski (2003).

4 Publicada en 1987 con una traducción al francés realizada por Emmanuel Martineau. Esta versión no fue autorizada por los titulares de los derechos de autor de la obra de Martin Heidegger. Ésta se basó en la fotocopia del texto transcripto a máquina por el mismo Heidegger. Este manuscrito sería el que dictó en 1935 en Friburgo y luego repitió el 17 de enero de 1936 en la Universidad de Zúrich en Suiza. En el 2020 se publicó esta versión en el tomo 80.2 de la Gesamtausgabe. Sobre el origen del ensayo sobre el arte véase Taminiaux (1991).

5 Tanto Hans Georg Gadamer como Heinrich Wiegand Petzet sostienen que circularon copias manuscritas a fines de la década del treinta y durante los años cuarenta (Gadamer 2003, 98; Petzet 2007, 178). Entonces, ¿por qué fueron publicadas recién en 1950? Según Petzet las conferencias se oponían a la posición oficial acerca del arte proclamada por Goebbels y Rosenberg. Pero no ofrece argumento alguno que sostenga esta afirmación y no se comprende a

qué se refiere en concreto. Esta tesis sostenida por Petzet, se opone a lo trabajado por José Luis Molinuevo en El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger (1998). Allí el filósofo español muestra la sospechosa cercanía entre la concepción del arte de Goebbels, y, por tanto, la posición oficialista, y las conferencias sobre el arte de Heidegger (Molinuevo 1998, 20-21). Existen tres traducciones al español. La primera fue realizada por Samuel Ramos en 1958 en México para Fondo de Cultura Económica, publicada en el libro Arte y poesía. Luego apareció en 1960 en Buenos Aires la traducción completa de Holzwege con el título Sendas perdidas, a cargo de José Rovira Armengol. La última versión fue Caminos de bosque de 1995, en la que trabajaron Helena Cortés y Arturo Leyte. Por lo general utilizaré esta, confrontándola con el escrito original en alemán.

6 Fue publicada por primera vez en el número 5 de Heidegger Studies en 1989.

7 A tal punto esto fue así que se generaron fuertes controversias en el momento en que las conferencias fueron dictadas. La primera es la que se da luego de la exposición en Zúrich, en enero de 1936. El 20 de ese mes, tres días después que Heidegger haga su presentación, el redactor del suplemento cultural Hans Barth publica un artículo en el Neue Zürcher Zeitung titulado “Del origen de la obra de arte. Sobre una conferencia de Martin Heidegger”. Allí en primer lugar, antes de resumir las tesis fundamentales de la presentación, el periodista recuerda la adhesión al nazismo por parte de Heidegger, aunque afirma, quizás de alguna manera justificando sutilmente su compromiso político, “difícilmente se puede exigir que uno nade contra la corriente”. “Las personas no son héroes en general, ni siquiera los filósofos, aunque hay excepciones” (Barth 1988, 265). Por otro lado, sin comenzar aún la exposición de la conferencia, desliza una crítica al lenguaje de Heidegger, que “a menudo es violento, a menudo lúdico, a menudo aparenta profundidad, donde sería deseable una sobria descripción de los hallazgos” (Barth 1988, 266). Estas críticas no quedan sin réplica: tres días después apareció una nota de Emil Staiger, germanista de la Universidad de Zúrich, con el título “Una vez más Heidegger” (“Noch einmal Heidegger”). Éste acusa a Barth de falta de objetividad porque antepone a su comentario un “perfil político” con el fin, según Staiger, de ganarse la aclamación de sus lectores. Para éste es irrelevante la posición de política de Heidegger a la hora de analizar la conferencia, del mismo modo que no tiene importancia la opinión de Kant sobre la revolución francesa para la interpretación de la Crítica del juicio. Quedarse en este aspecto biográfico, en esta “casualidad histórica” de un

pensamiento, implica “no ver el templo blanco que se eleva por encima de ella hacia lo atemporal” (Staiger 1988, 270). Por otra parte, arguye que el lenguaje heideggeriano no es “violento” sino “originario”, no es “lúdico” sino “magistral” y si llegara a aparentar profundidad es porque Barth no puedo comprender el verdadero sentido de Ser y tiempo. El artículo de Staiger venía con un breve prefacio de su contrincante a modo de contestación, donde lo caracteriza como un entusiasta del profesor de Friburgo carente de argumentos y lleno de elogios para el filósofo. Se sabe que esta disputa llegó a oídos de Heidegger porque el tema fue discutido en 1936 con quien había sido su discípulo, Karl Löwith, cuando se reencontraron en Roma, según atestigua este último (Löwith 2007, 57-60). Respecto a la polémica, su antiguo alumno no compartía ni la caracterización política de Barth ni la elogiosa defensa de Staiger, sino que sostenía que la adhesión de Heidegger al nacionalsocialismo estaba en la esencia de su filosofía.

8 GA 6.1, 67-68, 76-84, 88, 90, 103, 114, 117-118, 120, 142, 468, 560; GA 65, 60, 71, 184, 191, 295, 326, 345, 356, 390, 392, 503-507; GA 66, 30, 31, 35, 177. Se menciona brevemente la obra de arte también en: GA 54, 170-173; GA 55, 290; GA 67, 52; GA 70, 67, 156; GA 74, 191, 201; GA 76, 108, 378, 386, 390.

9 Esta idea fue trabajada preliminarmente en Belgrano (2020a).

10 Cuando Richardson propone esta distinción en 1963 aún no se habían publicado Aportes a la filosofía, que apareció al público en 1989. Es recién en el prefacio de la tercera edición que reconoce la centralidad de esta obra para entender el viraje (Kehre) (Richardson 2003, XXXVI).

11 He trabajado esta función performática de las conferencias de Heidegger en “El tartamudeo heideggeriano. Estrategias discursivas en ‘¿Qué es metafísica?’ a la luz de la filosofía de Gilles Deleuze”. En este artículo busco demostrar que este tipo de sentencias herméticas no son un mero juego de palabras, sino que se originan en una estrategia discursiva: la de generar un espacio de pensamiento. Para demostrar esta hipótesis, como sugiere el título, me concentro, a modo de estudio de caso, en “¿Qué es metafísica?” (1929) a la luz de las reflexiones de Gilles Deleuze sobre la escritura.

12 John Sallis compara el ensayo de Heidegger con el capítulo de la ontología de la obra de arte de Verdad y método e intenta demostrar que Gadamer se encuentra dialogando con el escrito de Caminos de bosque, a pesar de que no lo cite (Sallis 2007). Sobre la relación entre estas dos obras véase también Thaning (2011). Quien fue alumno de Gadamer y fuertemente influenciado por el ensayo fue el italiano Gianni Vattimo, que escribe Poesía y

ontología (1993), donde discute algunas de las cuestiones presentadas en “El origen de la obra de arte”.

13 “Los intentos de fundamentar la estética desde el origen del arte (entendido como su esencia) decepcionan necesariamente. Si se sitúa el concepto de origen más allá de la historia, la pregunta por el origen discurre con las de estilo ontológico, muy lejos de ese suelo de objetividad firme con el que está asociada la prestigiosa palabra origen” (Adorno 2004, 429). Quien también trabaja el vínculo entre estos autores es Mörchen (1981).

14 Sobre la recepción de Figal del ensayo sobre el arte véase Thaning (2011).

15 Sobre la recepción de la filosofía de Heidegger en Francia se puede consultar el ya citado libro de Rockmore, el célebre trabajo de Dominique Janicaud (2005) y los escritos de Ethan Kleinberg (2005) y de David Pettigrew y François Raffoul (2008).

16 En esta discusión también participó Schaeffer (1992). He trabajado previamente este tema en mi artículo “Todo arte es completamente inútil” (2017).

17 Quién también interpreta desde el compromiso político de Heidegger “El origen de la obra de arte” es el chileno Víctor Farías en su libro Heidegger y el nazismo, aunque Lacoue-Labarthe se distancia explícitamente de este trabajo y es extremadamente crítico (Lacoue-Labarthe 2002, 139-156). La tesis que defiende el comentarista sudamericano es que los puntos de vista políticos de Heidegger en la década del treinta impregnan profundamente los postulados filosóficos de las conferencias sobre el arte (Farías 1998, 466-469). El español José Luis Molinuevo es otro intérprete que lee el ensayo sobre el arte en relación con la política en su libro El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger (1998). Para Molinuevo la dimensión política en el pensamiento heideggeriano yace en la identificación del gran arte con el destino histórico de un pueblo. He trabajado la dimensión política del ensayo sobre el arte en Belgrano (2022a).

18 En esta misma línea estarían los trabajos de Harries (2009) y Seubold (2005).

19 En esta línea se puede también considerar el trabajo de Kockelmans (1986).

20 Cito aquí no el libro de Richardson sino la traducción de la carta de Heidegger que realizó Irene Borges Duarte para la revista Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía.

21 Soy consciente de que Heidegger no entiende al Dasein como una figura antropológica y que se distanció explícitamente de este tipo de interpretaciones de Ser y tiempo (explícitamente en "Cartas al humanismo". GA 9, 336-337 / 276-277). Partiendo de los trabajos de Adrián Bertorello, que interpreta la filosofía heideggeriana desde la teoría de la enunciación, me refiero a instancias personales o impersonales como instancias de producción sentido. Si se desea ampliar sobre esta temática puede verse Bertorello (2008) y (2013).

22 Se constató el original en alemán y se cambió ligeramente la traducción a fin de ganar claridad.

Capítulo 1

El ser como sentido

Lo buscado desde antiguo, y ahora y siempre, y aquello en lo que la investigación fracasa una y otra vez es qué es el ser.

Aristóteles, Metafísica, Z1, 1028b 2.

1. Introducción

En el medio del océano se encuentran dos peces amigos nadando y se cruzan con un pez viejo, que los saluda amablemente y les pregunta: "¿cómo está el agua?" Los peces lo miraron extrañados y siguieron su camino. Al rato, uno le pregunta al otro: "¿qué demonios es el agua?" Esta breve historia es contada por el escritor David Foster Wallace en el discurso de graduación que realizó en el 2005 en el Kenyon College, Ohio, Estados Unidos. Su intención era mostrar que en algún punto las realidades más importantes y obvias son las más difíciles de ver. Cuando el viejo Platón en el Sofista se pregunta "¿Qué es lo que queréis decir cuando empleáis (la palabra) 'ser'?" (244ª citado en GA 20, 179 / 164) genera la misma extrañeza que a los peces la interpelación por el agua. En ambos casos se está preguntando por "algo obvio y claro como el sol, hasta el punto que si alguien insiste en preguntar aún por ello, es acusado de error metodológico" (GA 2, 3 / 23). ¿A qué se debe esta extrañeza?

Si uno quiere definir conceptualmente “ser” no puede, pero, al mismo tiempo, de alguna forma atemática y no teórica sabe qué es. La pregunta no flota en el aire, no viene de la nada, sino que, de algún modo, aunque vago y ambiguo, uno sabe qué es el ser. Si no se tuviese esta imprecisa precomprensión, ni siquiera sería posible interrogarse por el ser, ya que uno no podría cuestionarse sobre aquello que le es totalmente desconocido. No podría formular la pregunta “¿cómo está el agua?” si no tuviese al menos una mínima comprensión previa de qué es esto. De la misma manera que el tiempo en San Agustín, sé lo que es el ser, pero, si me preguntan, no puedo decir qué es. Constantemente uno hace uso del verbo “ser”, digo, en voz alta o para mis adentros, que “esto es aquello”, que “él fue lo otro”. Cuando digo “esto es agua”, comprendo perfectamente ese “es”, aunque no haya una comprensión conceptual explícita. “En cada uno de los usos de un verbo hemos ya pensado el ser y lo hemos comprendido” (GA 24, 18 / 39). Si bien de algún modo lo sé, si bien uno está familiarizado con esta noción, no se puede responder qué es el ser. Por ello es preciso, para Heidegger, volver a plantear la pregunta por el sentido del ser (die Frage nach dem Sein).

2. La identificación entre ser (Sein) y sentido (Sinn)[1]

A lo largo de la historia de la filosofía se ha entendido al “ser” de diversas maneras. Aristóteles, en su libro De interpretatione, entiende el ser como cópula en las proposiciones del tipo “S es P”, es decir, funciona como intermediario entre el sujeto y el predicado, como cuando decimos “el agua es transparente”. Para la ontología medieval el ser de un ente se constituye a partir de la essentia y la existentia, tesis que proviene también ya de Aristóteles. Que el ente sea significa que una determinada esencia es efectiva, existente, una res. La esencia es aquello que hace a algo lo que es, su quidditas, y, por lo tanto, precede a la existencia. En la modernidad la noción de sustancia no parece suficiente y se distingue entre dos modos de ser: el sujeto y el objeto, la res cogitans y la res extensa. Se hace evidente que el ser del sujeto es distinto de la mera subsistencia: es una res, un algo subsistente, pero al mismo tiempo es un ente que piensa, juzga, percibe, afirma y niega, tiene representaciones, en definitiva, un ser racional. Por otro lado, Immanuel Kant sostiene que el “el ser no es un predicado real”. Una proposición es la unión de elementos heterogéneos, la unión de un sujeto y un predicado. Un

predicado para Kant es una determinación, agrega algo al concepto del sujeto que no está comprendido en éste, aumenta su contenido. Cuando uno dice “unicornio es blanco”, estoy añadiendo nueva información al concepto de “unicornio”. Pero el ser no es un predicado en tanto que no agrega nada al concepto de una cosa. Decir “el unicornio es” (o existe) no amplía el concepto de animal y en nada se distinguirían un unicornio posible de uno que existiera efectivamente. “Ser” no es un elemento real del unicornio, como sí lo es el blanco. El ser, entendido como existencia, es una categoría modal, es decir, cuando digo “el unicornio es”, estoy dando cuenta de cómo se sitúa el sujeto ante lo juzgado en el juicio. Para Kant si digo que “es” quiere decir que alguien lo vio o percibió.

Pero Heidegger se distinguirá de todas estas concepciones de ser. No me detendré aquí en el detalle de las críticas específicas que el filósofo alemán le hace a cada una de estas tesis.[2] Para Heidegger todas estas interpretaciones son insatisfactorias porque olvidan una cuestión fundamental: las cosas son en tanto que se muestran. Utilizaré un ejemplo de las lecciones del semestre de 1937/1938, Preguntas fundamentales de la filosofía. “Problemas” escogidos de “Lógica”, que da el propio filósofo alemán para mostrar qué quiere decir con esto:

En el curso de las batallas en torno a la fortaleza de Verdún, en la primavera de 1916, se trataba de atacar el Fuerte Vaux. El comandante de la división seleccionado para el ataque esperaba éste para la noche del 8-9 de marzo. Durante la noche llegó la noticia de un capitán de caballería al puesto de mando de la división: «He llegado al Fuerte Vaux con tres compañías». El general transmitió esa noche el mensaje en la forma: «El Fuerte Vaux está tomado». De inmediato todo el frente sabía: ¡El fuerte está ocupado por nosotros! Al amanecer cientos de binoculares se dirigieron al fuerte. Se veía ondear la bandera negra, blanca y roja en la fortaleza, se veían soldados alemanes caminar en el fuerte; se veía que estaban ahí pirámides de rifles. El príncipe heredero de la corona le da personalmente al comandante de la división la condecoración Pour le mérite. Pero apenas había abandonado el príncipe el puesto de mando de la división, un mensajero trajo la noticia de que todo había sido un error y que la fortaleza se hallaba en manos francesas, y así era en efecto.

¿Fue la bandera negra, blanca y roja, los soldados caminando y la pirámide de rifles un «error óptico»? No, todos los que vieron a través de los

binoculares vieron muy bien; ellos no podían ver otra cosa que lo que vieron. El error no se hallaba en el ver, sino en lo que tenían en la vista-previa [Vor-blick], el fuerte atacado, a partir de cuya vista previa entonces interpretaron lo visto de tal y cual manera. (GA 45, 65-66 / 64)

Para ver se necesitan ojos, pero, al mismo tiempo, se necesita otro elemento esencial: la luz. Para que las cosas se me muestren se precisa un iluminar previo. En este caso, la luz que permite ver, que hace posible la percepción, lo que llama la vista-previa (Vor-blick), es un supuesto. Éste estaba constituido por la interpretación de un anuncio. "He llegado al Fuerte" fue interpretado como un triunfo (cuando en realidad significaba que la delegación estaba ante las defensas de la fortificación). Este presupuesto determinó la percepción de los soldados que tomaron ansiosos los binoculares para corroborar lo que ya sabían. De esta manera lo que vieron sus ojos fue interpretado como una constatación: la bandera que vieron era la bandera alemana, los soldados que distinguieron eran parte del ejército germánico, divisaron una pila de rifles de las huestes caídas. Heidegger introduce este ejemplo para mostrar que, de alguna manera, toda experiencia de los entes, todo trato con las cosas, supone una comprensión previa. Y esto es lo que olvidan las cuatro tesis enunciadas: para poder enunciar "los soldados son alemanes", para ver los rifles como determinadas esencias efectuadas y distinguirlas de los soldados, en tanto no subsisten meramente sino que son seres pensantes, es preciso, tener en cuenta el ver-previo, al presupuesto de que se había tomado el fuerte. Por lo tanto, la cópula esconde algo más originario. El anuncio funciona como un horizonte de interpretación previo que posibilita leer de una determinada manera la situación que observa la delegación por los binoculares.

Tomemos otro ejemplo. Si uno entra a un aula, por ejemplo, los alumnos y el docente se ubican cada uno en su lugar, sin pensar mucho en ello. El profesor se posiciona en la cátedra con un pizarrón detrás y los alumnos se ordenan en sus pupitres. Cuando veo la cátedra, ¿veo una substancia con determinados accidentes (marrón, cúbico, rectangular)? ¿veo superficies marrones que se recortan en una forma cúbica? No, veo aquello que me sirve para dar la clase, el puesto desde donde uno debe dar clase. Y no es que primero se me dan una serie de percepciones que luego unifico como caja de madera y más tarde lo significo como cátedra. Lo veo todo "de golpe". Supongamos que de repente aparece en el aula un hombre de otra cultura

donde no existe algo así como una universidad (en el ejemplo de Heidegger, bastante ofensivo, un indígena de Senegal). ¿Cómo comprendería la cátedra? ¿Cómo interpretaría la situación? Quizá entendiera la cátedra como algo mágico o como un lugar donde protegerse. En ambos casos no hay una experiencia "neutra" del ente, una mera percepción, lo que Heidegger llama una "ilusión fenoménica" (GA 20, 257 / 237), dado que el ente se muestra siempre a partir de una relación significativa. Antes de teorizar sobre estos entes (cátedra, el aula, los pupitres), incluso de prestarles atención detenidamente, se nos dan de modo inmediato de manera significativa. "¿Qué es aquello de lo que en última instancia dependen los entes como tales? El ser, o más concretamente, en vistas al modo en que tal 'ser' es inteligible: el 'sentido del ser' [der Seinssinn]" (GA 61, 58). Que algo sea implica que tiene sentido. Los entes tienen determinado sentido dependiendo del contexto en el que nos encontramos. Es decir, hay una perspectiva previa que determina cómo se me presentan los entes en el aula. Quien entiende a la universidad como un espacio donde recibe conocimientos y al docente como aquel capaz de enseñarlos, interpretará las cosas en este contexto de una determinada manera, diferente a quien comprende la misma situación a partir de otra perspectiva, por ejemplo, si uno asocia la transmisión del conocimiento con un rito realizado por el sacerdote de la comunidad. En este caso, lo que sucede en aula tendrá un sentido completamente distinto.

A partir de estos ejemplos se puede atisbar qué se entiende por "ser". Por ahora, provisoriamente, se podría decir que el ser es esta "perspectiva previa" que se identifica con el sentido. ¿Cómo podríamos entonces definir este concepto al que Heidegger describe como "el más oscuro" (GA 2, 5 / 24)? Sabemos qué es el ser, aunque no lo podamos definir, nos movemos siempre en una precomprensión del ser. En Ser y tiempo el filósofo de Friburgo define al ser como "aquello que determina al ente en cuanto ente, eso con vistas a lo cual el ente, en cualquier forma que se lo considere, ya es comprendido siempre" (GA 2, 8 / 27). Lo primero que se puede destacar es que el ser no es en sí mismo un ente más, como lo son los peces o la cátedra. Esto quiere decir que el ser no puede ser derivado de otro ente, como si este último fuera aquel en el que se da la máxima realización de ser o enticidad (como un ser perfecto y creador). Tampoco es una nota común a todos los entes que podemos inducir de éstos. Es decir, no se puede abstraer de las cosas su enticidad de la misma manera que cuando, por ejemplo, se observa un salmón, un atún y una trucha y de éstos se abstrae su "pececidad" como elemento común. Es como si

quisiéramos entender qué es la luz a partir del estudio y clasificación de las sombras dentro de la caverna. Para poder comprender qué es la luz que ilumina las cosas, y comprender el carácter de sombra de las sombras, es preciso salir de la caverna, salir de lo ente, y buscar la fuente de luz, es decir, atender a aquello que posibilita que lo ente se muestre, sus condiciones de posibilidad. El ser no es del mismo modo que el ente, está en otro plano, es más bien la condición de posibilidad del ente, el marco de comprensión de las cosas. La condición fundamental para comprender el ser es "mirar al sol, que el ojo que conoce se convierta en solar" (GA 24, 403 / 341). La filosofía heideggeriana plantea la necesidad de generar un nuevo ojo para ver los problemas, un ojo solar, es decir, una perspectiva que atiende a lo ontológico, al plano del ser, y no a la dimensión óntica, al plano de lo ente. Esta distinción fundamental entre el ser y el ente es lo que llamará Heidegger a partir de en Los problemas fundamentales de la fenomenología (GA 24) la diferencia ontológica.[3]

Pero retorno a la definición: Heidegger describe al ser como aquello con vistas a lo cual el ente es ya comprendido. ¿Qué quiere decir aquí "comprendido"? El Dasein siempre tiene una comprensión previa del ser, necesaria para tratar con los entes. Pero esto de ningún modo refiere a una comprensión conceptual. En la vida cotidiana nuestras acciones y nuestro comportamiento respecto a los entes supone una interpretación implícita de éstos, entendiéndolos atemáticamente como útiles u artefactos, como objetos de la naturaleza u objetos a ser abordados teóricamente, o como otros Dasein. Pero de nuevo, esto no quiere decir que con anterioridad a toda experiencia fáctica uno tenga un concepto explícito y teórico del ser, como si de niños primero nos enseñaran qué es el ser de cada cosa para poder tratar con ellas. Esta comprensión del ser, no tematizada, antecede la experiencia de lo ente y refiere a un modo de interpretación preconceptual a priori. O más bien, un modo atemático de significar los entes. Cuando utilizo una tiza, por más que ni piense en ello, la estoy significando como aquello que sirve para escribir. Comprensibilidad y significatividad se identifican (GA 21, 151 / 125) y solo gracias a éstas, el ente es capaz de comparecer frente a un Dasein, es la luz que permite que se manifieste. Comprender no refiere a la acción de entender algo conceptualmente, a la intelección. Más bien remite a la asociación entre "saber hacer" y "poder hacer". Cuando uno dice, por ejemplo, que sabe un idioma, que sabe andar en auto, que sabe jugar al tenis, no se quiere decir que sabe de memoria la gramática de ese idioma, o que conoce la estructura mecánica del

automóvil, o que es un gran conocedor de la historia del deporte. Más bien uno quiere decir que puede hacer esas cosas, es decir, son todas posibilidades del Dasein. Comprender es proyectar posibilidades.[4] El Dasein es un ser proyectante de posibilidades, un poder ser, y el despliegue de éstas, su explicitación –lo que llama Heidegger "interpretación" (Auslegung)–, traza un espacio de sentido (Crowell 2001) a partir del cual los entes se muestran. Por ejemplo, dentro de las posibilidades de una existencia humana está la de ser profesor. La interpretación de esta posibilidad, es decir, realizarla, abre un horizonte de sentido. ¿Cómo? La posibilidad de ser docente no es un "estado" que se alcanza cuando uno se recibe en el profesorado o cuando obtiene el primer empleo como docente. Proyectarme como profesor abre un horizonte a partir del cual los entes significan de determinada manera: mi espacio de trabajo es el aula, la tiza y el pizarrón son aquello que sirven para el dictado de la clase, el escritorio es mi lugar y los pupitres, el de los alumnos. La tiza es interpretada como tiza solamente a la luz de la posibilidad proyectada de dar una clase, que en última instancia deriva de la posibilidad de ser docente de un Dasein. Sin esta precomprensión, sin este horizonte de sentido previo, los entes tiza, pizarrón, pupitre, escritorio no nos significarían nada y, por lo tanto, no podrían mostrarse como tales. Que el ente ya esté comprendido significa que se inserta en un marco de inteligibilidad previo trazado por las posibilidades del Dasein. Mi actuar supone una precomprensión que me permite anticipar el sentido del objeto con el que estoy tratando.

Heidegger denominará "sentido" (Sinn) a aquello que se llama horizonte o precomprensión. El filósofo alemán lo define de diferentes modos. "Sentido es aquello en lo que se conserva la inteligibilidad [Verständlichkeit] de algo" (GA 2, 201 / 170).[5] Es decir, el sentido es aquello que permite que algo se presente como comprensible, como inteligible. Más adelante define al sentido como el "fondo desde el cual puede concebirse la posibilidad de que algo sea lo que es, […] el fondo sobre el cual [Woraufhin] se lleva a cabo el proyecto primario de la comprensión del ser" (GA 2, 429 / 339). Das Woraufhin es un adverbio sustantivado que literalmente sería "aquello respecto de lo cual". En otros pasajes Rivera traduce "horizonte" en vez de "fondo". El término horizonte remite a los límites de la visión. Las cosas siempre se presentan dentro de un horizonte. Si uno se acerca el objeto se nos aproxima, pero el horizonte se mantiene en su lugar. Horizonte tiene su raíz etimológica en el sustantivo griego ὅρος, límite, pero la experiencia muestra que no es un límite fijo, sino que éste se mueve con nosotros. En resumen, el "«sentido» es

aquello que posibilita la inteligibilidad [Verständlichkeit]” (GA 82, 18), es ese ámbito que permite la comprensión de los entes. Por lo tanto, si el ser es aquello que nos permite comprender al ente, es decir, que permite que el ente se torne inteligible, y el sentido es el horizonte desde el cual algo se hace comprensible en cuanto algo, parece plausible identificar ser y sentido.[6] “Cuando decimos que un ente «tiene» sentido [hat Sinn], esto significa que se ha hecho accesible en su ser, ser que, proyectado sobre su fondo de proyección, es quien, antes que ningún otro, «tiene» «propiamente» «sentido»” (GA 2, 429-430 / 340). Por lo tanto, la “pregunta por el sentido [Sinn] de los entes” es la pregunta “por el ser” (GA 19, 205).[7]

De esto se deduce que el ser, en tanto condición de posibilidad de los entes, tiene un carácter a priori, es decir, es previo a nuestro trato con las cosas. “En la fenomenología a priori no es un rasgo de la actuación, sino un título del ser. El a priori no sólo no es nada inmanente, primariamente inherente a la esfera del sujeto, es que tampoco es nada trascendente, específicamente arraigado en la realidad” (GA 20, 101 / 101)”.[8] El a priori es lo más propio del ser. Si uno revisa nuevamente la definición de ser (“El ser es aquello con vistas a lo cual el ente es ya comprendido”), uno se percata que ese “ya” está aludiendo a una prioridad del ser frente al ente. Esto Heidegger lo llama en Ser y tiempo “el pretérito perfecto a priori [apriorisches Perfekt]” (GA 2, 114 / 106), aludiendo a que la comprensión del ser es aquello que es pasado, aquello que precede a la experiencia. Solo accedemos al ente gracias a esta precomprensión, en tanto que ya está supuesta de antemano por la existencia cuando trata con las cosas. Este trasfondo semántico es siempre supuesto, ni nos percatamos de él, como los peces que olvidan o no saben qué es el agua. Uno no se da cuenta de aquello que hace accesible todo lo que le rodea. ¿Acaso el pez se percata de que está inmerso en el océano? El agua le provee una matriz a partir de la cual ve todas las cosas, ¿experimenta el agua como tal? El agua, que le permite en definitiva vivir, es aquello a partir de la cual todo le resulta inteligible. Mientras esté sumergido en ésta, como nosotros en nuestro mundo circundante, el pez no se percata que vive “en” el agua, así como nosotros olvidamos constantemente el todo que nos posibilita que los fenómenos se tornen accesibles. Es lo que Alejandro Vigo llama “miopía cosmológica” (2008, 156): el olvido de aquello que hace posible toda experiencia de lo ente.

Es preciso dejar algo en claro: el a priori aquí no es al modo kantiano, en el sentido que no es un principio universal y necesario que hace posible toda experiencia.[9] Heidegger coincide en que el a priori es aquello que posibilita la experiencia, pero, por otro lado, se funda en la comprensión del Dasein, que siempre es finita, fáctica e histórica.[10] A diferencia de Kant, Heidegger tematiza la dimensión temporal del cogito, del Dasein, y por lo tanto, el carácter temporal del a priori (GA 21, 408 / 320). En otras palabras, aquello que hace posible la experiencia de lo ente cambia históricamente, es un a priori histórico. “La comprensión del ser es «histórica» [geschichtlich] y, por lo tanto, también necesariamente es la pregunta por el ser histórica e «historiográfica» [historisch]” (GA 82, 35). Hay una de-trascendentalización del a priori, en tanto que lo temporaliza y lo torna un “a priori contextual”, tal como lo denomina Cristina Lafont (2007, 113). Pero esta de-trascendentalización no implica que el a priori pierda su carácter normativo, ya que la comprensión del ser funciona como un criterio de la experiencia de lo ente, aunque sea contingente y no universal. Como bien señala Rorty (1993), “Heidegger historiza la línea divisoria platónica” (70) entre el ser y el ente.

Sin embargo, la pregunta por el ser, el Leitmotiv de toda la filosofía de Martin Heidegger, no se ciñe simplemente a igualar ser y sentido. La pregunta por el ser es interrogarse por el origen del sentido, o, siguiendo la caracterización de Hvidtfelt Nielsen (1976), es preguntarse por las condiciones de producción de sentido. En palabras de Heidegger, la pregunta por el ser es “la pregunta por la génesis de sentido” (GA 58, 102 / 114). ¿Cómo y por qué surge este horizonte de inteligibilidad contingente que permite la experiencia de lo ente? ¿de dónde proviene este “a priori contextual”? Y en tanto que la pregunta por el ser, que a su vez es la pregunta por el origen del sentido, es el interrogante principal de todo su pensamiento, sostengo que el filósofo alemán es un fenomenólogo no solo en su primera etapa, cuando aún se encontraba muy cercano a la filosofía de Edmund Husserl, sino a lo largo de toda su carrera. Todo su pensamiento gira en torno al problema del origen, el sentido y la donación de los fenómenos. Para Heidegger la fenomenología se caracteriza por preguntarse cómo se dan los objetos o, en otras palabras, tematiza las condiciones de posibilidad de la manifestación del fenómeno. Lo que busca dilucidar la fenomenología es aquello a priori que permite la mostración de lo que se me presenta inmediatamente en la actitud natural y, por esta razón, la filosofía heideggeriana es un pensamiento trascendental. En esto consiste la reelaboración de la reducción fenomenológica husserliana por parte de

Heidegger: ya no la comprende como la puesta entre paréntesis de la actitud natural con la que nos relacionamos con las cosas, sino como la reconducción de la mirada de un ente a la comprensión del ser (GA 24, 29 / 47). Pero coincidirá con su maestro en que la fenomenología no busca una argumentación causal de los fenómenos, sino alcanzar una mirada capaz de atisbar las condiciones de manifestación de lo que se me muestra. Éstos son los "ojos" que le regaló Husserl (GA 63, 5 / 22).[11]

"Precisamente a partir de lo derivado puedo remontarme al origen. Porque el río fluye, puedo remontarlo hasta su fuente de nacimiento" (GA 56/57, 24 / 30). El objetivo principal de este modo de pensar la realidad es llevar a la mostración aquello que no se manifiesta pero que se da cotidianamente, aquello que queda oculto por la "miopía cosmológica". Como se vio, para Heidegger esto no será otra cosa que el ser, la condición de inteligibilidad de los entes (sea tanto del Dasein como de los útiles, de los objetos matemáticos, de los objetos teóricos y de los fenómenos de la naturaleza), aquello a partir del cual se nos dan las cosas, lo que tempranamente llama "el ámbito del origen" (Ursprungsgebiet. GA 58, 26 / 38). Ahora bien, en esta búsqueda por el origen, por las condiciones de posibilidad de lo ente, uno se encuentra con que este a priori permanece por lo general oculto, inaprensible, del mismo modo que el océano siempre presupuesto por los peces. El "origen" queda encubierto. Es decir, el estado interpretativo en que nos movemos usualmente tiene un origen y una historia ‒lo que Heidegger en Ser y tiempo llama "tradición"‒, pero éste se presenta como "cosa obvia y obstruye el acceso a las «fuentes» originarias de donde fueron tomados, en forma parcialmente auténtica, las categorías y los conceptos que nos han sido transmitidos" (GA 2, 29 / 42). Aquel espacio de sentido que estructura el mundo circundante en el que nos movemos cotidianamente queda oculto en el trajín del día a día, en el ocuparse de nuestras tareas diarias. En este contexto semántico-pragmático los entes son comprendidos de determinada manera y esta interpretación se presenta como natural, obvia e indudable. También queda oculto el mundo para el quehacer científico o para los filósofos de la tradición que entienden al ente desde su propio paradigma sin cuestionarlo, olvidando que siempre parten de un horizonte previo ‒contingente e histórico, como vimos más arriba‒ de sentido. "El ámbito del origen no estaría dado; hay que ganarlo primeramente" (GA 58, 29 / 41).

Para poder alcanzar esta dimensión originaria, la fenomenología requiere un abordaje hermenéutico. Éste consiste en desmontar el estado interpretativo en que nos movemos, descomponer el mundo circundante en las capas sedimentadas históricamente de sentido que lo constituyen, hasta poder alcanzar las fuentes originarias de producción de significación. De esta manera es posible discernir lo originario de lo derivado, lo constitutivo de lo constituido. Por ello el profesor de Friburgo sostiene que la "hermenéutica […] cumple su tarea sólo a través de la destrucción" (GA 62, 20 / 51). La destrucción (Destruktion) no la entiende Heidegger como aniquilación, sino la estrategia metodológica necesaria para "de-construir", desmantelar, desmontar el estado significativo dado y rastrear el contexto que le da origen, alcanzar su "certificado de nacimiento". En tanto que las cosas se dan siempre en un contexto semántico dado, de lo que se trata es de explicitar estos sustratos originarios de sentido a partir de los cuales interpretamos los entes. Sólo así la fenomenología puede cumplir su mandato de "volver a las cosas mismas" (Rückgang zu den Sachen selbst).

En el seminario de invierno de 1931/32, De la esencia de la verdad. Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón, el profesor de Friburgo retoma la alegoría de la caverna de Platón y hace un paralelo con su filosofía. La luz, el ser –y siguiendo lo expuesto, el sentido–, es lo que permite toda experiencia de lo ente, sean las sombras, sean lo que encontramos fuera de la caverna. Ahora bien, advierte Heidegger, es preciso distinguir entre el fuego (πῦρ) y la luz (φώς), entre el sol (ἥλιος) y la luz, es decir, es preciso distinguir entre la luz misma y el portador de ésta, la fuente de esta claridad (GA 34, 53-54 / 60-61). En otras palabras, será preciso ahora, una vez aclarada la naturaleza del ser como sentido (Sinn), distinguir y analizar su origen. ¿Cuál será, entonces, la fuente del sentido que permite apreciar, tratar y experimentar las cosas? ¿quién o qué ocupará el lugar del sol, como origen de toda claridad?

3. El Dasein como instancia de producción de sentido en Ser y tiempo

La pregunta central para Heidegger, como se mostró en el apartado anterior, es la pregunta por el ser. ¿Por dónde comenzar a intentar responder esta pregunta? En primer lugar, por aquello que es, el ente. ¿Pero cuál será el ente paradigmático que nos permite acceder al sentido del ser? El punto de partida no será otro para el filósofo alemán que el ente que pregunta por el ser,

la existencia humana, lo que Heidegger llama el Dasein.[12] La subjetividad aparece en el centro del campo donde se da la batalla por el ser (GA 26, 17 / 26). ¿Por qué comenzar por el Dasein? ¿es acaso el proyecto de Heidegger otro ciego subjetivismo en la historia de Occidente? El Dasein es un ente más entre otros, pero al mismo tiempo tiene un lugar de privilegio dado que comprende al ser. Solamente "tenemos acceso en cada caso al problema del ser como tal a través de la comprensión del ser" (GA 31, 125), es decir, a través del Dasein. La diferencia con una piedra o un animal es que nuestro ser en el mundo no es un ser meramente espacial, sino que lo habitamos, es decir, que comprendemos y significamos lo que nos rodea. Se deberá comenzar, entonces, preguntándose cómo comprende y significa la existencia[13] los entes, "cómo alumbra [erschlieβt] el Dasein […] ese mundo suyo en que ya está" (GA 20, 218 / 204). En otras palabras, se deben explorar las condiciones a priori de la existencia que permite que nos relacionemos con los entes.

Por eso la siguiente pregunta que se presenta es: ¿por cuál aspecto o dimensión de la existencia se debería arrancar? ¿se debería hacer una investigación biológica o más bien una psicológica? ¿o se debería empezar por su dimensión social? ¿o más bien por la cuestión de su sexualidad y su género? ¿a dónde dirigir la mirada? Heidegger contesta: al modo inmediato como se le muestran los entes a la existencia humana, en forma de útiles (Zeug). En la vida cotidiana nos relacionamos espontáneamente con los entes de manera pragmática. Basta con mirar alrededor: en este momento uso mi computadora para escribir estas palabras, una taza contiene mi café, el libro descansa a mi costado, con el señalador marcando el parágrafo 15. A mi alrededor no hay substancias conformadas o conjuntos de sensaciones, sino útiles. Este mundo pragmático que nos envuelve en el día a día es lo que Heidegger llama el mundo circundante (Umwelt) y éste será el punto partida para determinar el sentido del ser.

Tomemos un útil cualquiera como punto de partida: una tiza, por ejemplo. ¿Qué es una tiza? Se la podría definir a la tiza por su materia y su forma, como arcilla blanca con forma de una pequeña barra. También se la podría definir como un conjunto de percepciones, es decir, percibo el color blanco, su superficie arenosa, su forma cilíndrica. La unión de todas esas sensaciones es lo que llamamos tiza. Otros podrían afirmar en realidad que la tiza es una substancia, aquello que "yace debajo" y que soporta todos los accidentes mencionados. Incluso alguno querrá definirla a partir de su peso, de su largo,

de las medidas de su circunferencia. Todas estas son formas derivadas, abstractas o teóricas de entender el ente. La tiza no se nos muestra inmediatamente en el aula ni como materia conformada, ni como un conjunto de percepciones ni como una substancia con determinados accidentes. La tiza aparece en su uso en el momento que escribo en el pizarrón. Los útiles aparecen en el trato (Umgang) con ellos: cuando los uso hay una cierta comprensión previa que entiende, aunque no de manera explícita, cómo relacionarse con ellos. Ningún manual o libro teórico me enseña a usar algo así como una tiza, sino que solo manejándola comprendo cómo utilizarla.

La tiza es tiza en tanto que remite a otra cosa. “Un útil no «es», en rigor, jamás” (GA 2, 92 / 90). Lo propio del útil es referir a otra cosa, solamente “es” dentro de un sistema de relaciones. Por eso el útil tiene siempre un sentido plural y por eso Heidegger afirma que el útil no “es” en rigor jamás, es decir, no es al modo de lo que está ahí, un ser subsistente y autorreferente, sino que se define por referirse a otro. El útil está remitido siempre a algo, su modo de ser es la condición respectiva (Bewandtnis), consiste en estar vuelto hacia otra cosa, en estar referido.[14] Este modo de ser del útil es lo que Heidegger llama “estar a la mano” (Zuhandenheit), el cual consiste en ser una constelación de relaciones, una totalidad remisional (Verweisungsganzheit). ¿Pero en qué consisten estas remisiones? ¿a qué refiere el útil?

En primer lugar refiere a su “para” inmediato (Um-zu): la tiza sirve para escribir en una superficie.

Pero al mismo tiempo este primer “para” remite a un para-qué (Wozu), es decir a la razón por la cual uso ese útil en primer lugar, para producir algo, en este caso para ilustrar o esquematizar lo que el docente viene exponiendo oralmente.

A su vez este para-qué supone el empleo de algo para lograr ese cometido, una remisión a los materiales que constituyen al útil. Heidegger lo llama el de-qué (Woraus). La tiza remite necesariamente a la arcilla blanca que la compone y ésta solamente puede comparecer en el trato pragmático que le da el ser humano.

Pero todas estas remisiones apuntan a un destinatario, “a un para-qué que ya no tiene ninguna condición respectiva más” (GA 2, 112-113 / 105), el fin de este encadenamiento de remisiones.

Esta última remisión no es otra que el Dasein, el “para” final, el “en vista de” (Worumwillen)[15] por el que hacemos todo lo que hacemos. Se escribe en el pizarrón para ilustrar la exposición empleando el material de tiza, que refiere a otros útiles, para que, en última instancia, un Dasein sea capaz de dar su clase, compartir sus conocimientos con otras personas, realizarse a sí mismo como docente, ser exitoso en su trabajo y llevar el pan a la mesa. No necesariamente son metas explícitas o conscientes, sino una autorreferencia que ordena el hacer del Dasein. Toda esta serie de “paras” remite a la conducta de una existencia que desarrolla una posibilidad. El análisis parte del útil, de un ente que se constituye por una serie de remisiones, y termina señalando a la existencia humana como aquello que estructura y a la vez cierra la totalidad de remisiones que constituye al útil. La propia existencia es el eje interpretativo a partir del cual leemos toda la realidad. El zapato y las herramientas para confeccionarlos solamente son inteligibles en el mundo del zapatero, como la tiza solamente tiene un sentido en el mundo académico-escolar. Las cosas aparecen como lo que le conciernen a la existencia. Aquí se deja entrever el sentido del concernir o la estructura concerniente (Sorge)[16] del Dasein. Ésta apunta a que mi propio ser me concierne, me interesa, “me va mi propio ser”, y, por ende, cómo me afectan los entes que me rodean me importan en tanto colaboran o no con mi propio bienestar. Y porque me importan, porque son relevantes para una perspectiva en primera persona, se tornan significativos, adquieren sentido.[17] No estamos hablando de una actitud moral egoísta, sino de una egoidad estructural (GA 26, 240 / 219) que funciona como polo autorreferencial de toda significación.[18] En esta línea dice Sheehan (2015) que todo aquello con lo que me encuentro es de alguna manera “mío”: sea que lo que me rodea me produce entusiasmo o indiferencia, alegría o temor, me es útil o me obstruye mis objetivos, todo me es familiar, todo es parte de la narración semántica que es mi vida (111).

Partiendo del ente-útil Heidegger llega a la conclusión de que éste es junto con otros, pero que al mismo tiempo se da dentro de un horizonte previo. Un útil solamente es un útil dentro de un contexto significativo, la tiza solamente es tiza dentro del marco de una clase. Solamente gracias a una

anticipación de sentido, a una precomprensión de qué es una clase, puedo utilizar la tiza, puedo remitirla, atemáticamente, es decir, sin hacerla un tema de mi atención consciente, a su función. Estas relaciones siempre están presupuestas. Cuando uno utiliza la tiza no tiene en mente todas las remisiones supuestas en ese útil, sino que simplemente la usa. Este contexto/conjunto de relaciones es lo que llama mundo. El mundo es una totalidad significativa a priori que permite que los entes se manifiesten, se tornen inteligibles, adquieran sentido. El "mundo de la educación" es lo que posibilita que interpretemos a la tiza como un útil indispensable para acompañar la exposición de una clase. En la película de dibujos animados Tarzán (1999) hay una escena en la que el cazador Clayton quiere que Tarzán, un hombre que vivió toda su vida en la selva lejos de la sociedad Occidental, lo guíe hacia una manada de gorilas. Para hacerse entender toma una tiza y dibuja el animal en el pizarrón y al señalarlo pronuncia la palabra "gorila". Tarzán entiende que "gorila" refiere al útil, la tiza, y comienza a hacer líneas sin sentido en la pizarra. El hombre de la selva no es capaz de entender la situación con los ojos de Clayton. En el "mundo de Tarzán", en su universo de sentido, la tiza es un "gorila" que sirve para hacer rayas, pero no un útil cuya función es ilustrar una explicación o comunicar algo, en este caso, para señalar que con el dibujo realizado se refería al primate herbívoro que habita los bosques africanos.

Dijimos que el mundo es una red significativa a priori que funciona como condición de posibilidad de lo ente. Esta estructura ontológica es lo que llama Heidegger mundaneidad (Weltlichkeit), que es la condición de posibilidad del mundo circundante como entramado fáctico operativo-pragmático donde se da de hecho la vida cotidiana (GA 2, 88 / 87). Antes de continuar, quiero detenerme en la figura de la "red". Una red es un conjunto compuesto por distintas cuerdas unidas a partir de nudos. El mundo es este entramado compuesto que engloba cada ente intramundano, el cual, a su vez, refiere a otro. La tiza refiere al aula y al pizarrón, a los pupitres y a la universidad. Cada elemento-nudo forma el contexto significativo que conforma el mundo-red. En "El concepto del tiempo" Heidegger enfantiza la raíz etimológica de be-deuten ("significar") y lo vincula con deuten, que quiere decir "señalar" (GA 64, 23 / 34). Significar es señalar. De este modo, cada elemento del mundo señala a otro, creando así un sistema significativo relacional: el en vista de (Worumwillen) ser docente ilumina la tiza como aquello que sirve para escribir (Um-zu), que emplea la arcilla blanca y arenosa (Woraus) y me permite hacer un cuadro en el pizarrón que ilustre la estructura extática del

Dasein (Wozu). A su vez el útil remite a otros (pizarrón, ventana, aula, pupitres) que a su vez señalan otras relaciones pragmáticas.

Con el análisis del útil, Heidegger nos mostró su pertenencia al mundo. Lo "a la mano" solamente es en el contexto pragmático-significativo en el que está inserto el Dasein. Pero ¿qué o quién constituye este marco previo interpretativo? Hemos visto que el ente se muestra en un mundo ya articulado, de lo que se trata ahora es de pasar a la "cocina del sentido" y analizar mediante qué procesos se configura el mundo. ¿Qué o quién funda el mundo? La respuesta es el Dasein: "La significatividad misma, con la que el Dasein ya está siempre familiarizado [es decir, el mundo], lleva empero consigo la condición ontológica de la posibilidad de que el Dasein comprensor pueda abrir, en cuanto interpretante, algo así como 'significaciones" (GA 2, 117 / 109). El mundo del docente es el mundo del aula, la tiza y el pizarrón, pero también el de la alegría de cumplir una vocación, las dificultades de la enseñanza, los salarios bajos. Cómo se nos muestran las cosas, la luz que tiñe lo que nos rodea, está estrechamente vinculado a quiénes somos. Que el Dasein sea "su Ahí" (Da-sein) significa que se abre tanto al mundo como a sí mismo (no como ejercicio de autoconocimiento por parte de la conciencia, sino que la existencia se comprende como siendo como veremos a continuación). El abrir remite entonces a cierto iluminar: cuando abrimos algo, mostramos su interior y la luz permite ver. Los entes se manifiestan ante la existencia cuando se insertan en el trasfondo significativo que Heidegger denomina "claro" (Lichtung), el espacio de luz en medio del bosque. Esta aperturidad-mundo se funda en dos modos de apertura, la disposición afectiva (die Befindlichkeit) y el comprender (das Verstehen), que a su vez son articulados por el discurso (die Rede). De alguna manera estos tres elementos trazan los límites del claro del bosque, delinean las fronteras del mundo y, en definitiva, articulan la posibilidad de manifestación de cualquier ente. En Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo – finitud – soledad utiliza otra formulación que muestra aún más explícitamente el papel activo del Dasein en la fundación del mundo: el hombre es "configurador de mundo". "«Configuración de mundo» [Weltbildung] lo empleamos intencionadamente en una multiplicidad de significados. La existencia en el hombre configura el mundo: 1) lo produce; 2) da una imagen, una visión de él, lo representa; 3) lo destaca, es lo que lo abarca y lo rodea" (GA 29/30, 414 / 344). Esto no quiere decir que dependa de su arbitrio, que si le da la gana configura un mundo y si no, no, o que lo puede moldear al modo que le plazca. La configuración del

mundo es un carácter de su ser-ahí, que el hombre exista significa que mientras existe produce un mundo. En Introducción a la filosofía, lecciones del semestre de invierno de 1928/1929, aparece la misma expresión y se hace aún más evidente el rol protagónico del Dasein en la fundación del espacio de sentido que permite a los entes revelarse: “La existencia forma [bildet] (en un doble sentido) esa esfera de patencia: la existencia o Dasein en cuanto da-sein, es decir, en cuanto ser-ahí, […] constituye esa esfera de patencia, es (consiste en) esa esfera de patencia, y a la vez le da forma” (GA 27, 137 / 148). El Dasein funda el espacio de sentido, el mundo o Ahí, que él mismo es y que permite a las cosas comparecer.[19]

Como afirmaba más arriba, la disposición afectiva y el comprender, junto a la articulación del discurso son lo que determina el espacio de sentido que inaugura el Dasein. La disposición afectiva alude al modo en que el Dasein se encuentra afectivamente en el mundo, lo que determina el modo en el que se le aparecen las cosas. El Dasein siempre está anímicamente templado y esto determina cómo se abre al mundo (alegre, triste, de mal humor), manifiestan “el tono” a partir del cual se nos revelan las cosas, la atmósfera afectiva en la que se nos da cualquier experiencia. Ahora bien, que las cosas me afecten quiere decir que esto sólo sería posible si ya estoy siendo en diversas situaciones concretas (y por eso me afecta lo que pasa en Argentina en el siglo XXI y no en Persia en el siglo V a.c.). Situaciones que me afectan de un modo determinado pero que no elijo, sino que simplemente me sobrevienen. Esto es lo que llama Heidegger la condición de arrojado (Geworfenheit). Por otro lado teníamos la comprensión, noción que ya había aparecido más arriba. La comprensión es el esquema previo que me permite interpretar los entes y tratar con ellos prácticamente, que se funda en la proyección de ciertas posibilidades (recuérdese el ejemplo del docente). La proyección es la otra cara del estado de arrojado. Es decir, que el Dasein se caracterice por su poder ser no significa que puede proyectarse en infinitas posibilidades: estamos limitados por nuestra facticidad, por el contexto en el que somos arrojados. Hay ciertos condicionamientos culturales, sociales y biológicos que limitan nuestras posibilidades. Dado el mundo fáctico en el que somos arrojados, uno jamás podría proyectarse como gladiador romano o como caballero medieval, de la misma manera que un hombre del siglo XV no podría proyectarse como fotógrafo o programador. El Dasein es una posibilidad arrojada (geworfene Möglichkeit), un proyecto arrojado (geworfener Entwurf), y a partir de éste, el ente es capaz de comparecer. La disposición afectiva y el comprender, que a la

vez suponen la estructura del proyectar y el estado de arrojado, abren co-orginariamente un espacio de sentido a priori a partir del cual se nos revelan los entes. La disposición afectiva y el comprender trabajan juntas para abrir el espacio de sentido en el que habita el Dasein, es decir, para producir inteligibilidad. El discurso (Rede) es aquello que articula estas dos estructuras existenciales. La articulación del discurso es entramar lo que proyecta el comprender desde un estado de arrojado, afectivamente dispuesto, en un todo significativo. Cuando antes definíamos al mundo como sistema de relaciones, suponíamos que el sentido, o las unidades significativas, se reunían en un entramado. El discurso es aquello que teje ese entramado (desde la perspectiva del útil: el para, el para qué, el de qué y el en-vista-de).

Heidegger utiliza en reiteradas ocasiones la metáfora del claro (Lichtung) para referirse al mundo. El claro es ese espacio de luz abierto en la oscuridad del bosque. Solamente gracias a esa claridad las cosas pueden mostrarse. Ahora bien, así como todo claro supone una oscuridad que lo rodea, es decir, sin la penumbra de la arbolada no puede haber un claro, el mundo como espacio semiótico supone una dimensión alosemiótica (Bertorello 2011a). Los modos de apertura refieren a la dimensión transparente en la producción de sentido, pero que a la vez tiene una dimensión opaca. Siguiendo la metáfora, ¿a qué refiere la oscuridad del claro en Ser y tiempo? ¿en qué consiste concretamente esta dimensión alosemiótica? El Ahí, el espacio de sentido que funda y en el que se mueve el Dasein, está marcado por una doble negatividad: la muerte y el estar en deuda o culpa (Schuld). "La nada, frente a la cual lleva la angustia, desvela la nihilidad que determina al Dasein en su fundamento, fundamento que, por su parte, es en cuanto arrojamiento en la muerte" (GA 2, 409 / 324). O más precisamente: las dos estructuras que, articuladas por el discurso, abrían el mundo, la condición de arrojado y la proyección, están signadas por una nihilidad (Nichtigkeit). El primero por la culpa o estar en deuda (Schuld), el segundo por la muerte.

Sin embargo, ¿qué quiere decir Heidegger precisamente con "muerte"? Al filósofo alemán, más que la cesación biológica de la vida, le interesa la dimensión ontológica de este fenómeno, el modo de ser del Dasein que "está vuelto hacia su muerte", capaz de anticipar su muerte. Es decir, la muerte no es un mero acontecimiento futuro que aún no llegó, que todavía no "es". Es un "todavía no" que en todo momento determina mi presente, determina cómo me comprendo a mí mismo, me muestra mi existencia como finita. Existir de un

modo finito implica comprender la propia finitud de nuestras posibilidades, que trazan el campo de manifestación gracias al cual podemos tratar con los entes. Y al mismo tiempo, por esta razón, el Dasein se percata de que no puede realizar todas sus posibilidades, el tiempo le corre. Por lo tanto, proyectarse en una posibilidad implica renunciar a otras, dado que no nos alcanza la vida para realizarlas todas. Por ejemplo, proyectarme como docente implica, casi con seguridad, renunciar a la posibilidad de ser corredor de fórmula 1. Ser docente me abre nuevas posibilidades (nuevas salidas laborales y posibilidades de estudio), pero a la vez me cierra a otra gama de posibilidades, como hacer una operación quirúrgica, defender en la corte a un criminal o hacer un gol en el Camp Nou. El proyecto está marcado por una intrínseca negatividad.[20]

Por el otro lado, el Dasein está marcado por su "ser deudor". ¿Qué sentido tiene esta extraña caracterización? Schuldigsein significa en el alemán coloquial en primer lugar "estar en deuda" con alguien, pero también tener la culpa de algo, ser responsable de algo, ser la causa de algo. Pero el ser culpable/deudor en sentido originario apunta a otra cuestión. Del mismo modo que en los sentidos coloquiales, el "ser culpable/deudor" supone una deficiencia, una carencia, un no. Heidegger define Schuld de la siguiente manera: "ser-fundamento de un ser que está determinado por un no –es decir, ser-fundamento de una nihilidad [Grundsein einer Nichtigkeit]" (GA 2, 377 / 300). El Dasein es el fundamento de un no ser, de una deficiencia. Es fundamento en tanto que al proyectarse en determinadas posibilidades abre un espacio de sentido, pero estas posibilidades son siempre heredadas, no elegidas, condicionadas por el contexto en el que ha sido arrojado. Es decir, la existencia no puede producir la base de la cual parte, no puede determinar el conjunto de posibilidades que limitan su margen de maniobra, no puede ir "más atrás de su condición de arrojado" (GA 2, 377 / 300), es un fundamento arrojado. El Dasein no es culpable o deudor porque haya contraído una deuda impagable, porque haya atentado contra un mandato moral o porque haya ido en contra de la ley, la existencia está marcada originariamente por una deuda/culpa existencial. Estamos en deuda con nuestro estado de arrojado, las posibilidades en las que me proyecto se deben a ese contexto no elegido. La nihilidad del Ahí es doble: por un lado, las posibilidades en las que el Dasein comprende afectivamente los entes son heredadas, está en "deuda" con ellas, por el otro, el proyectarse de la existencia está también marcado por la negatividad de la muerte. En definitiva, el Dasein es un fundamento finito de un espacio de sentido finito y, por tanto, contingente. Y si el ser es aquella

condición de posibilidad de la mostración del ente y éste siempre se da en el Ahí del Dasein, minado por su doble negatividad, entonces el ser está socavado por la finitud. El campo de manifestación de lo ente es siempre finito, el ente se nos muestra en un horizonte trazado por la negatividad.

4. La crisis del proyecto de Ser y tiempo y el nuevo camino de la década del treinta

Hoy, en marzo de 1932, estoy con toda claridad ahí desde donde se me ha vuelto extraña toda esa producción anterior de escritos (Ser y tiempo, ¿Qué es metafísica?, el libro sobre Kant y De la esencia del fundamento I y II). Extraña como un camino que ha quedado fuera de servicio y que se ha ido desdibujando, llenándose de hierbas y matorrales; un camino que, sin embargo, conserva para sí el hecho de que conduce hasta el «ser ahí» como temporalidad; un camino en cuyo margen hay mucho de contemporáneo y mendaz, sucediendo a menudo que estas «marcas» se toman como si fueran más importantes que el camino mismo. (GA 94, 19-20 / 24)

¿Qué sucedió con Ser y tiempo al punto que Heidegger, cinco años después de su publicación, lo considere un camino muerto, "fuera de servicio"? ¿Por qué este proyecto se volvió trunco y no continuó? ¿qué son esos matorrales y hierbas que impiden el paso? Recordemos que Heidegger publica en 1927 las primeras dos secciones de la primera parte de Ser y tiempo, pero tiene proyectada una tercera, donde trataría el problema del ser en cuanto tal, que nunca envía a la imprenta. A su vez, también había anticipado una segunda parte, donde se llevaría a cabo una "destrucción fenomenológica de la ontología al hilo de la problemática de la temporariedad" (GA 2, 53 / 59), concretamente un análisis crítico de la teoría del esquematismo kantiano, la ontología del cogito cartesiano y la teoría del tiempo aristotélica. Sabemos que en efecto el filósofo alemán escribió la tercera sección, de hecho hubo dos borradores, uno redactado mientras se realizó la primera parte y otro posterior (GA 49, 39-40), pero decidió destruirlos a ambos (GA 2, 582; GA 66, 413-414 / 345; GA 94, 272 / 213). La tercera sección, titulada "Tiempo y ser", debía describir el paso, la Kehre, de la analítica del Dasein al ser, es decir, el paso de la temporalidad de la existencia a "la explicación del tiempo como horizonte trascendental de la pregunta por el ser" (GA 2, 53 / 59). Por distintas razones, como veremos a

continuación, lamentablemente este paso nunca se dio, “el pensar no fue capaz de expresar ese giro [Kehre] con un decir de suficiente alcance ni tampoco consiguió superar esa dificultad con ayuda del lenguaje de la metafísica” (GA 9, 328 / 270). ¿Pero a qué se debió esta incapacidad de Heidegger para expresar este giro?

El mismo Heidegger es quien considera a Ser y tiempo, libro que lo catapulta a la fama, un “fracaso”, a pesar del rotundo éxito en su tiempo y de la influencia que tuvo durante todo el siglo XX. Pese a “estar durante un tiempo en boca y en pluma de todos”, “ni con Ser y tiempo ni con el resto de los textos se ha logrado en lo más mínimo siquiera apremiar en dirección al preguntar […]. En lugar de eso, nada más que un parloteo desencaminado” (GA 94, 59-60 / 44).[21] ¿Cuáles son las razones de este fracaso? ¿Por qué lo considera un parloteo “desencaminado”? ¿Qué sucedió con este intento de alcanzar la pregunta por el ser, “bastante torpe” (GA 94, 9 / 16), donde “resecas y vacías se quedan […] las frases del pensar” (GA 94, 503 / 395)? Tanto Heidegger como los intérpretes proveen distintas razones por las cuales el proyecto de Ser y tiempo quedó trunco. Recordemos que esta obra fue escrita bajo el apremio de contar con una publicación importante a la hora de ser considerado como sucesor de la cátedra de Nicolai Hartmann[22] en la Universidad de Marburgo. Si bien el contenido refleja lo que venía trabajando en sus seminarios mucho tiempo atrás, redactó el texto en unos pocos meses y fue publicado en abril de 1927.[23] Por esta razón Gadamer caracteriza a Ser y tiempo como una “improvisación” que lo lleva a caer al trascendentalismo de su maestro Husserl (1986, 17).[24] En alguna medida el filósofo alemán concuerda con el carácter “apresurado” de esta obra: “Quizás el defecto fundamental de mi libro Ser y tiempo sea que me haya atrevido a ir demasiado lejos demasiado temprano” (GA 12, 89 / 71).

El primer síntoma del abandono de Ser y tiempo fue que nunca haya aparecido, pese a las expectativas del mundo académico, de la tercera sección. El mismo Heidegger esperaba que esto sucediera no mucho tiempo después de la publicación de las dos primeras secciones. Así se lo confiesa en una carta al filósofo británico William Ralph Boyce Gibson en 1928, donde afirma que “faltaba poco tiempo” para que se publique el resto de Ser y tiempo en el Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung (Gibson 1971, 72). Pero algo cambió y la tercera sección fue arrojada a las llamas. La razón que aduce Heidegger a la destrucción de la primera versión es que ésta era

ininteligible. Se percató de ello cuando en enero de 1927 visitó a su amigo Karl Jaspers en Heidelberg y le prestó un manuscrito para que lo lea. Las dificultades que se le presentaban a este lector cultivado, pensante y conocedor de su trabajo le demostraron a Heidegger que esa versión de la tercera sección era inentendible (GA 49, 40; GA 82, 288). Destruye este manuscrito y decide comenzar un nuevo intento, un camino histórico, cuyo contenido es compartido en las lecciones del semestre de verano de 1927, Los problemas fundamentales de la fenomenología. Pero esta nueva prueba, admitirá posteriormente, "fue un error [Taüschung]" (GA 49, 40).[25]

Pero la cuestión no es tan simple. Luego aparecen otras dificultades que hacen que Heidegger abandone la redacción de la tercera sección. Diversos intérpretes ponen en el foco en distintas cuestiones para señalar las causas de este fracaso. Para Otto Pöggeler (1983), por ejemplo, el fiasco del proyecto del 27 se debe a que Heidegger funda el sentido del ser en la temporalidad, más precisamente en la historicidad (Geschictlichkeit) como modo propio de la temporalización, que "se convierte en el sentido rector del ser, en el 'fundamento' de los múltiples significados del ser" (223). Ahora Pöggeler señala aquí una aporía: por un lado, Heidegger quiere fundar una ontología fundamental definitiva (§ 6 de Ser y tiempo); por el otro, sostiene que esta investigación es esencialmente histórica (geschichtlich). Es decir, si la ontología fundamental que se propone Heidegger es esencialmente histórica, entonces parecería contradictorio buscar un principio definitivo. Aquí radica la razón de la Kehre: el fundamento de toda comprensión del ser es abismal, infundado (227-228). Por otro lado, Günter Figal sostiene el proyecto programático de Ser y tiempo es un escrito incompleto, desarrollado como "fragmento", debido no solo a la presión que le exigía la Universidad de Marburgo para que acceda al cargo, sino, fundamentalmente, porque Heidegger no pudo desarrollar como hubiese querido lo planificado para Ser y tiempo (sobre todo la cuestión de la historia y la temporalidad) (Figal 2007, 51). Su fracaso consiste en el desarrollo fallido de estas temáticas, dado que no puede justificar el alcance que le asigna a la temporalidad (Figal 1988, 273-275). Por otro lado, Rainer Thurnher (1997) señala tres caídas (Abstürze) en Ser y tiempo: 1. En primer lugar, al sostener que los enunciados apofánticos son derivados del "en cuanto qué" (Als) hermenéutico[26] y suponen una "restricción de la mirada" (19), Heidegger mina la legitimidad de sus propios enunciados en Ser y tiempo. El filósofo alemán no se da cuenta de que "rompe decisivamente los muros lógico-críticos que él mismo erigió y coloca al

caballo de Troya de la estructura del logos en el centro de su pensamiento" (19-20). 2. En segundo lugar, y en relación a lo anterior, Heidegger entiende su propio pensamiento como ontología. Según Thurnher detrás de esta elección anida una contradicción: una ontología es la ciencia del ser en cuanto ser y, por ende, supone una búsqueda de un conocimiento necesario, supratemporal, lo que es absolutamente contradictorio con la orientación hermenéutico-fenomenológica de Ser y tiempo y su interpretación temporal del ser (20). 3. Por último, la tercera caída alude a los "pies de barros" sobre los que se erige la pregunta por el ser (21). Pese a las vueltas que dé Heidegger, la pregunta por el ser es una pregunta teórica que busca una respuesta y que si se contesta, desaparece. Por último, Alberto Rosales (1970; 1984) hace énfasis en que la Kehre, y el abandono del proyecto de Ser y tiempo, se debe a la búsqueda de una elaboración más radical de la verdad como ἀλήθεια, particularmente profundización de la "no verdad" que supone el concepto de desocultamiento (305-315; 251-255). Hablaremos de esta postura más adelante.

Creo que una de las razones del fracaso está ligada al énfasis que hace Heidegger en la obra de 1927 en el rol del Dasein en la fundación de sentido. "Lo inadecuado de este enfoque de la pregunta [por el ser] es que deja demasiado abierta la posibilidad de entender el proyecto (Entwurf) como un logro humano, y en consecuencia, el proyecto solo puede ser tomado como una estructura de la subjetividad" (GA 15, 334-335 / 27).[27] Uno de los grandes problemas de Ser y tiempo es que el rol protagónico que se le otorga al Dasein de alguna manera genera que se olvide que la cuestión central es la pregunta por el ser. El gran peligro que trae consigo la obra de 1927 es que la estructura del proyecto, aquello que hace posible la comprensión del ser, sea entendida como una estructura subjetiva, concibiendo aquí al "sujeto" del modo en que la Modernidad lo concibió, como una entidad consciente, racional y autónoma que es fundamento del ser. Pero no hay que olvidar que la analítica de la existencia es un medio para alcanzar el problema del ser. Es "una etapa preparatoria del análisis fundamental del Dasein", como reza el título de la primera sección, para luego abordar al ser, ya no como el horizonte ex-stático de la existencia, sino en sí mismo y así poder responder "la pregunta por el sentido del ser en general". Pero al no haber publicado la tercera sección, el carácter instrumental de la primera y de la segunda sección quedó opacado por sus momentos más existenciales, como los análisis de la muerte, de la angustia y del uno. De aquí las confusiones con la filosofía existencial y las caracterizaciones de Ser y tiempo como "antropología" –su mismo maestro

Edmund Husserl acusa a la obra de estar atrapada en la moda de una “nueva forma de antropología” (Husserl 1989, 164)[28]– ante las cuales Heidegger no se cansa de protestar.

El gran riesgo de este énfasis en la existencia es la caída en una nueva forma de subjetivismo o idealismo. Pese a los innumerables advertencias y aclaraciones de que Ser y tiempo nada tiene que ver con la subjetividad y la antropología, Heidegger reconoce este peligro también en otros pasajes, como por ejemplo en una carta a Hannah Arendt escrita el 6 de mayo de 1950 donde afirma que se dio cuenta de que “la analítica del estar todavía constituye un continuo andar por una cresta” donde existe “la amenaza de caer hacia el lado de un subjetivismo meramente modificado” (Arendt y Heidegger 2013, 104; 2000, 98). Algo similar afirma en Nietzsche: “Esta interrupción [la de Ser y tiempo] se funda en que el camino y el intento emprendidos caen contra su voluntad en el peligro de convertirse de nuevo en una consolidación de la subjetividad” (GA 6.2, 194-195 / 675). Y en Aportes a la filosofía ya no deja dudas: “El ser-ahí se encuentra en Ser y tiempo todavía en la apariencia de lo ‘antropológico’ y ‘subjetivista’ e ‘individualista” (GA 65, 295 / 241). ¿Cuáles son las razones de este peligro de caer en la subjetividad que anida en la obra de 1927? Posiblemente se deba a la ambigüedad que presenta Ser y tiempo respecto al concepto del Dasein y su relación con el ser. Así parece admitirlo Heidegger en el semestre de verano de 1932: “en ese tratado [Ser y tiempo], el concepto de existencia [Existenz] no se emplea con la univocidad y determinación necesarias, y no alcanza la claridad del problema central” (GA 35, 8 84-85). Vayamos, entonces, al detalle de los problemas que presenta la noción Dasein en la obra.

En primer lugar, como vimos, Heidegger parece darle un rol demasiado activo al Dasein como fundador de sentido. Expresiones como “configurar” (bildet) o “abrir” (erschlieβt) mundo dan a entender que la existencia humana es la instancia fundamental de producción de sentido, es decir, la fundación de aquella comprensión que posibilita la manifestación de los entes. Piénsese, por ejemplo, en cómo es tratada la naturaleza en Ser y tiempo: “El bosque es reserva forestal, el cerro es cantera, el río, energía hidráulica, el viento es viento «en las velas»” (GA 2, 95 / 92). En Ser y tiempo la naturaleza siempre se entiende desde el horizonte pragmático del Dasein. En segundo lugar, Heidegger parece identificar al ser y a la existencia cuando, una vez identificado ser y sentido (ver capitulo 1, punto 2), sostiene que el “sentido es

un existencial del Dasein” (GA 2, 201 / 170). Y en esta misma línea había afirmado: “La comprensión del ser es, ella misma, una determinación del ser del Dasein” (GA 2, 16 / 33). Ahora bien, si el sentido es un existencial del Dasein, ¿no se reduce al ser a la existencia humana? Si todo es entendido en términos humanos, ¿hay un afuera de la de la comprensión humana? ¿es la existencia la que siempre pone los límites y las condiciones de la comparecencia de los entes? ¿En qué radica, como Heidegger sostiene, la diferencia entre el ser y el Dasein? En Cuadernos negros el filósofo alemán protesta: “lo que en esa obra era medio y camino para plantear por vez primera la pregunta por el ser, todos aquellos que hacen pasar el propósito como «filosofía existencial» lo convierten en el objetivo y en el resultado” (GA 94, 74 / 66-67).

Un atento lector de Heidegger podría objetar que el filósofo alemán es explícitamente crítico de la noción moderna de subjetividad y distingue al Dasein de la clásica concepción de sujeto, entendiendo a éste como un ente absolutamente autónomo y consciente (GA 2, 19 / 35; 144 / 127; 147 / 130; 301 / 243; 554 / 432-433). De ahí sus constantes y a veces casi coléricas protestas posteriores ante quienes lo acusan de haber postulado una nueva teoría de la subjetividad. Por esta razón la idea de que la Kehre se explica por el abandono de la subjetividad es para algunos autores, como Richard Polt, “demasiado simple” (1999, 118), ni puede ser “la historia completa” (2019, 21). El Dasein no es una figura subjetiva que por medio de su voluntad y su pensamiento “crea” un horizonte sui generis. “Si se entiende el «proyecto» mencionado en Ser y tiempo como un poner representador, entonces lo estaremos tomando como un producto de la subjetividad” (GA 9, 327 / 269-270). El proyectar del Dasein no tiene que ver con una planificación consciente de la existencia (GA 2, 193 / 164), sino con el despliegue de ciertas posibilidades, muchas veces de modo no consciente. La generación de sentido que produce el Dasein no es voluntaria y se da siempre en un marco no elegido, lo que llamaba el estado de arrojado (Geworfenheit), que suscribe nuestras posibilidades. Frente al sujeto moderno independiente, transparente y absoluto Heidegger contrapone una existencia dependiente, opaca y relacional. En tanto que se muestran los límites y condicionamientos del Dasein se puede sostener que en Ser y tiempo hay definitivamente un proceso de descentralización del sujeto, pero, como veremos a continuación, no lo suficientemente radical para el Heidegger de la década del treinta.

Si cuando hablamos de un “abordaje subjetivo” entendemos estar sometido al arbitrio del sujeto, entonces el Dasein en ese sentido no configura el mundo, como si lo pudiese fundar por su mera voluntad consciente y su poder de decisión. Esto es absolutamente cierto. No pretendo sostener que el mundo es una creación del hombre del mismo modo que produce herramientas o una obra de arte. La clave está en qué alcance se le da a esta crítica al subjetivismo presente en Ser y tiempo. Es decir, si entendemos al sujeto en un sentido estrecho, como res cogitans, entonces es claro que Heidegger quiere desprenderse de esta concepción y “es inverosímil adjudicar a Ser y tiempo un punto de vista subjetivista” (Polt 2019, 22). Pero sin embargo en la década del veinte el mismo Heidegger sostiene que el camino correcto es “una vuelta al sujeto en el más amplio sentido” (GA 24, 103 / 103), que no es otro que el Dasein. Entendida la existencia como un sujeto en sentido amplio, podemos, por lo tanto, caracterizar Ser y tiempo como una obra donde prima un punto de vista subjetivo, es decir, hay una prioridad de la existencia humana en la fundación de sentido. En otras palabras, la existencia, sin ninguna duda, no es para Heidegger un ser omnipotente creador capaz de producir las condiciones de posibilidad de lo ente de modo autónomo y consciente, como si dependiese de un mero acto de la voluntad en el que tiene todo bajo control. Siempre parte de un mundo previo donde es arrojado. El Dasein es un ser fáctico que aparece en un campo circunscripto de posibilidades. En este sentido Heidegger llamaba a la existencia un proyecto arrojado (geworfener Entwurf). Por lo tanto, no es fundamento de sí mismo, sino que está parado sobre un suelo heredado. “Además el comprender es como un proyecto arrojado […] que ya se encuentra en lo ente inaugurado, enraizado en la tierra, elevándose a un mundo. De ese modo com-prender del ser como fundación de su verdad es lo contrario de ‘subjetivación” (GA 65, 259 / 213). Pero esto no niega ni excluye la prioridad del Dasein en la fundación de sentido. El sí mismo (Selbst) sigue siendo el polo fundamental a partir del cual se produce la significación. Es decir, la totalidad de significaciones que llamamos mundo es un sistema de coordenadas estructurado “en vista de” la existencia. Sin la autoproyección de la mismidad nada de lo que me rodea tendría sentido para mí. La analítica del Dasein se presenta en el marco de una teoría de la subjetividad, aunque se distancie de la idea moderna de un sujeto omnipotente, y postula a la existencia como la instancia primaria de fundación de sentido que articula el mundo. “Si el «sujeto» se concibe ontológicamente como un Dasein que existe y cuyo ser se funda en la temporeidad, será necesario decir que el mundo es «subjetivo»” (GA 2, 484 / 380). Por lo tanto, reitero, si entendemos la

subjetividad no en un sentido estrecho, al modo de la modernidad, sino en un sentido amplio, con todo lo que implica la analítica del Dasein, entonces podemos hablar de una primacía del sujeto. El ser es un horizonte de sentido proyectado por la existencia, aunque éste tenga ciertas limitaciones fácticas y no dependa meramente del capricho de un individuo.

Pero, ¿cuál es la diferencia entre el ser y el Dasein? ¿ha caído por la cresta hacia el lado del subjetivismo? ¿puede haber algo por fuera del Ahí, del campo semiótico humano? Si lo hay, ¿cómo se da? ¿puede haber otro ente que no sea la existencia que funcione como una instancia que funde sentido? Este tipo de preguntas sin resolver en Ser y tiempo son las que llevan a Heidegger a un proceso de desubjetivación de su pensamiento en la década del treinta. Por esta razón, el autor afirma que "el camino a través de Ser y tiempo [es] inevitable, sin embargo, es un camino que se pierde en el bosque [Holzweg], un camino que de repente se detiene" (Manuscrito inédito Der Weg: Der Gang durch SZ citado en Kisiel 2010, 276). Pero cuando en el medio del bosque el camino cesa bruscamente lo único que queda es buscar otras rutas dentro del mismo para alcanzar un claro de luz. El "callejón sin salida" que terminó siendo Ser y tiempo le permitió a Heidegger aflorar una nueva perspectiva.

Como lo señala el mismo filósofo alemán, el comienzo de esta nueva perspectiva se gestó en la conferencia "De la esencia de la verdad".[29] Ésta fue dictada por primera vez en Karlsruhe el 14 de julio de 1930, aunque para muchos "resultara incomprensible" y nadie pudo advertir que "representaba un paso decisivo más allá de Ser y tiempo" (Petzet 2007, 32). ¿En qué consiste este "paso decisivo"? Con "De la esencia de la verdad" comienza el proceso de desubjetivación de la pregunta por el ser. Ya he expuesto la fuerte presencia de la subjetividad en su obra magna. Pero uno podría bien preguntarse, ¿cuál es el problema específico con centrar la fundación de sentido en una figura personal como el Dasein, lo que Heidegger consideraba posteriormente a 1927 un "peligro"? Para poder responder esta pregunta debemos retrotraernos al problema de la verdad que aparece en el parágrafo 44 de Ser y tiempo. Es un lugar común a lo largo de la historia de la filosofía entender la verdad como la adecuación de un sujeto a la realidad. Es decir, solo hay verdad cuando lo que enuncio coincide con lo real. Por ejemplo, el enunciado "el cielo es azul" es una proposición claramente verdadera porque coincide con los hechos. Heidegger toma como punto de partida esta caracterización tradicional de la verdad como adequatio. Pero, una vez que describe este concepto, se pregunta:

¿qué posibilita que yo pueda hacer este enunciado? Para el filósofo nacido en Meβkirch este enunciado solamente puede ser verdadero porque: 1. en primer lugar el ente se me mostró previamente, lo que el filósofo alemán llama descubrimiento (Entdecktheit); y 2. esto solo es posible si hay un espacio de sentido previo, la apertura (Erschlossenheit) de un mundo como estructura significativa que permite la mostración de ese ente. Pongamos un ejemplo para entender mejor estos tres niveles. Dice Nietzsche: “Con qué mirada tan diferente veían los griegos su naturaleza, al faltarles, como tenemos que reconocer, el ojo para el azul y el verde, y en vez del primero veían un marrón oscuro y en lugar del segundo, un amarillo” (Nietzsche 1999, 287-88). Un griego jamás habría podido enunciar “el cielo es azul” y, por lo tanto, afirmar que este enunciado es verdadero o falso sería totalmente absurdo en ese contexto histórico. En el siglo XIX a William Ewart Gladstone, intelectual y político inglés, gran lector de la Ilíada y la Odisea, le llamó la atención que reiteradas veces se describa al cielo de la mañana como “la aurora con sus sonrosados dedos” y en ningún momento describa algo del cielo como celeste, índigo o añil. ¿Por qué nunca Homero hablaba de azul o algún derivado? Los griegos no tenían palabra y, por lo tanto, concepto, para el azul. Y por eso no podían ver el azul. Obviamente que recibían los mismos datos de los sentidos, pero no interpretaban eso que veían de la misma manera. El mar oscuro era visto negro, el mar transparente como algún tono de verde. Por lo tanto, nunca el ente se podía quedar al descubierto como “azulado” y el enunciado “el cielo es azul” nunca podría haber sido posible. Los entes se me muestran de tal o cual manera, con determinadas propiedades, dentro de cierto contexto significativo, lo que Heidegger llama Erschlossenheit. Solo dentro de determinado campo de manifestación, dentro de determinado mundo, puede percibirse y enunciarse lo azul y, por lo tanto, ser sujeto de verdad o falsedad.[30] Ahora bien, la verdad entendida al modo griego como ἀλήθεια, supone una privación. Α-λήθεια es des-ocultamiento, es no-ocultamiento, es decir, supone un plano de ocultamiento, lo que llama Heidegger la “no-verdad” (Unwahrheit). En Ser y tiempo esta no-verdad se identifica con dos factores. En primer lugar, con la facticidad y la muerte que limitaban el espacio de sentido, la verdad como apertura, es decir, con su finitud. Por otro lado, la no-verdad alude a la no tematización del ser como horizonte de comprensión, lo que llamábamos, en palabras de Vigo, miopía cosmológica. El ser, en tanto sentido, siempre está presupuesto detrás de los fenómenos, dado que es aquello que permite el trato con los entes, pero siempre queda olvidado, nunca se nos muestra como un objeto.

Ahora bien, el concepto de no-verdad presenta ciertas incongruencias. Si la verdad como desocultamiento es “algo así como un robo [ein Raub]” de lo oculto (GA 2, 294 / 238), entonces el Dasein podría de algún modo acceder a lo oculto y llevarlo a la luz, desocultarlo. Pero, si puede acceder a lo oculto, entonces no pertenece a lo oculto. En la década del treinta Heidegger define lo oculto, o la no verdad, del siguiente modo: “1. algo sobre lo que no tenemos ningún conocimiento y 2. con lo que no tenemos ninguna conexión posible” (GA 36-37, 188).[31] ¿Cómo es posible que el Dasein “robe” algo a lo que no tiene acceso? ¿Cómo podría la existencia, por lo tanto, desocultar lo ente y abrir o configurar un espacio de sentido? Este problema no es señalado explícitamente por Heidegger, pero, a mi modo de ver, esta reconstrucción argumental que acabo de hacer puede servir para entender el giro que se gesta en “De la esencia de la verdad”. Alberto Rosales (2008) propone un argumento semejante, marcando las incongruencias entre la verdad como desocultación y el comprender (Verstehen). Para el intérprete venezolano esta aparente contradicción sería la razón que explica los primeros pasos hacia la Kehre. El comprender nunca puede ser un desocultamiento dado que, si el Dasein, al proyectar un conjunto de posibilidades, abre un horizonte de sentido, es decir, si este campo de manifestación es producto de la comprensión, entonces éste no permanecía previamente oculto a la existencia humana y por lo tanto no hay desocultamiento, no hay ningún “robo” de lo oculto. Lo podemos pensar también al revés: si el ser, el sentido, está oculto previamente, “entonces él no puede ser ninguna ‘hechura’ del comprender” (Rosales 2008, 70). Si el ser tiene que emerger como revelación originaria a partir de un ocultamiento absoluto, es decir, sin conexión con el Dasein, entonces el ser, el sentido, no es fundado por la existencia, no tiene entonces su origen en la subjetividad.[32] Más bien, como se verá a lo largo de los siguientes capítulos, el ser exige ser donado al Dasein.

Como decía anteriormente, el comienzo del abandono del planteo trascendental de Ser y tiempo y el inicio de un nuevo camino se forja en “De la esencia de la verdad”. ¿Por qué? En esta conferencia la “no verdad” pasa a ser considerada como lo más originario, la no-verdad es considerada la esencia de la verdad. Es decir, mientras que en Ser y tiempo el momento alosemiótico, la sustracción de sentido que pertenecía a la finitud del Dasein, a ese conjunto de posibilidades que se nos sustraían a causa de nuestra facticidad y nuestra certera muerte, y al modo en cómo éste se encontraba en el mundo, en la

caída, en “De la esencia de la verdad” la “no verdad”, lo alosemiótico, es un elemento constitutivo de la verdad misma. El problema de la negatividad, de la finitud del ser, “de la no verdad” sigue siendo un problema central, pero el Dasein deja de tener un rol protagónico. La “no verdad” ya no refiere a la finitud de la existencia, el “encubrimiento de lo ente en su totalidad ya no se presenta sólo a posteriori como consecuencia del fragmentario conocimiento de lo ente” (GA 9, 193 / 164), sino que es un elemento constitutivo de la esencia de la verdad, dado que todo desocultamiento supone un ocultamiento previo. Por ende, la existencia no podría ser aquella instancia que abre un espacio de sentido, que abra el claro en medio de la oscuridad del bosque. El proyecto arrojado no puede generar sentido cuando éste le está oculto. De alguna manera este aspecto de “no verdad”, ya no relativo al Dasein, sino propio de la verdad misma, nos habla de la independencia del ser/sentido de la existencia humana. Que la esencia de la verdad sea la no verdad implica una negatividad propia del ser que no nos es accesible. Si la verdad como desocultamiento supone un ocultar anterior, este queda siempre vedado a la existencia. Y de este trasfondo oculto originario es posible que surja el sentido, de la no verdad surge la verdad. Por lo tanto, si la comprensión ya no es la instancia que produce sentido, deberá haber, como veremos, una instancia impersonal, en contraposición a la figura personal del sí mismo, que funda sentido. Claramente Heidegger no es tan explícito, sino que apenas lo sugiere. Solamente a la luz de los trabajos posteriores a la década del treinta es posible comprender algunos indicios del cambio que se estaba gestando en esta conferencia. Propongo analizar tres indicios que, a mi modo de ver, corroboran esta hipótesis de lectura:

1. El primer indicio de que Heidegger no se encuentra siguiendo los lineamientos fundamentales de Ser y tiempo es, como señala Alejandro Vigo (2008), la pasividad con la que presenta al Dasein (171-72). Esto se ve claramente en el concepto de “dejar ser” (Seinlassen). La esencia de la verdad es la libertad en tanto “dejar ser”. “Dejar ser –esto es, dejar a lo ente como eso ente que es– significa meterse en lo abierto y en su apertura, una apertura dentro de la cual se encuentra todo ente” (GA 9, 188 / 189). Atendamos al cambio que supone esta frase respecto a Ser y tiempo. Ya no se habla de modos de apertura, de un “abrir” o “configurar” el espacio de abierto, sino de “dejarlo ser”, de abrirse a un campo de manifestación, de permitir que se dé esa fundación de sentido. A la existencia solo le queda apropiarse de esa apertura y habitar en ella. El Dasein no parece ya producir el sentido, sino que

más bien está expuesto a él. “La esencia de la libertad, vista desde la esencia de la verdad, se revela como un exponerse en el desocultamiento de lo ente” (GA 9, 189 / 160).

2. El segundo indicio es la aparición del concepto de φύσις. Atendamos al siguiente fragmento: “Lo ente en su totalidad se desvela como φύσις, la «naturaleza», que aquí todavía no alude a un ámbito especial de lo ente, sino a lo ente como tal en su totalidad, concretamente con el significado de un venir surgiendo y brotando a la presencia” (GA 9, 189-190 / 161). Lo primero que hay que señalar es que “lo ente en su totalidad”, es decir, el ser, se identifica con la φύσις. Este término suele traducirse como “naturaleza” a partir de la acepción latina natura, que significa crecer y nacer. Pero, según Heidegger, en este traslado de un idioma a otro se olvida la experiencia originaria griega de la φύσις. Este término se refiere al ser en general y no a una región particular de lo ente, como el mundo natural. En Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo – finitud – soledad propone la siguiente definición: “el imperar que se constituye a sí mismo [sich selbst bildenden Walten] de lo ente en su conjunto” (GA 29-30, 38-39 / 51). El imperar que se constituye a sí mismo, el ser se constituye a sí mismo, el ser configura (bilden) sentido por sí mismo. El ser como φύσις es aquello que, “surgiendo y brotando a la presencia”, hace brotar y surgir a los entes significativamente. “Physis es cualquier cosa que se crea a sí misma. Los vientos que soplan vienen desde sí mismos, al igual que las olas que braman” (Heidegger 2009, 60; 2018, 43). El concepto de φύσις es la contracara de la pasividad del Dasein que encontrábamos en “De la esencia de la verdad”. La existencia está expuesta en el campo de manifestación que emerge con la φύσις, con el ser mismo. La φύσις “impera por sí mismo sin la intervención del hombre. […] Φύσις significa ahora aquello que siempre está ya presente por sí mismo, y que siempre está constituyéndose por sí mismo y pereciendo, a diferencia de lo que es hechura humana, lo que surge de la τέχνη, de la habilidad, de la invención y de la producción” (GA 29-30, 46 / 57). El producto de la técnica, el útil, por ejemplo, es absolutamente transparente dado que surge a partir de una intencionalidad humana. La φύσις siempre guarda un elemento opaco, dado que surge por sí mismo y desde sí mismo. Por eso Heidegger la identifica en estas lecciones con la no-verdad. Atiéndase a las notables diferencias entre el tratamiento de la naturaleza en esta conferencia y en Ser y tiempo, donde ésta quedaba reducida en el horizonte pragmático de la existencia humana. Por todas estas razones encuentro en el concepto de φύσις una primera sugerencia

de una instancia de producción de sentido impersonal, lo que luego identificará con el Ereignis. Así lo confirma en años posteriores: “Φύσις es el «acontecimiento» [Ereignis] que inicialmente estaba velado pero que, en la historia del primer comienzo, incluso cada vez se fue desfigurando y obturando más” (GA 96, 178 / 155).[33]

3. El tercer indicio tiene que ver con la vinculación que hace Heidegger entre el concepto de φύσις y el de historia (Geschichte). Mientras que en Ser y tiempo la historicidad (Geschichtlichkeit) era una nota esencial del Dasein, en “De la esencia de la verdad” parece que la historia se independiza de la existencia. La conferencia sugiere que el desocultamiento de la φύσις será lo que permita la apertura de la historia. “Es a partir del modo como se presenta la esencia originaria de la verdad de donde surgen las decisiones simples y singulares de la historia” (GA 9, 191 / 162). ¿Qué quiere decir aquí Heidegger? Podría decirse de otro modo que las posibilidades esenciales históricas le son donadas a la humanidad, como dirá en textos posteriores, por el ser, es decir, emergen de la φύσις, de una instancia impersonal. Ya no son proyectadas por el Dasein, sino que se encuentran preservadas en el ser. Esto es lo que llamará posteriormente el Ereginis, el acontecimiento, la donación del ser, la donación de las distintas configuraciones del claro. En los años que siguen hablará de “la historia del ser” (Seinsgeschichte), que consistirá en la historia de estos acontecimientos, como se verá en el capítulo 4, que “ocurren raras veces”. La historia aquí no debe entenderse como el conjunto de actos humanos en el pasado ni como la disciplina que estudia a los mismos (Historie), sino que refiere a la historia originaria, a la historia de la apertura del ser (Geschichte). El ser (Sein) referirá a los distintos marcos históricos a partir de los cuales el ente se muestra, como puede ser el mundo de la técnica o el mundo como creación de Dios, y la sucesión de los mismos es lo que llama la “historia del ser” (die Seinsgeschichte). Ésta no es otra cosa que la sucesión de épocas que nos son enviadas (geschickt) por el ser. Es decir, estos marcos de inteligibilidad a partir de los cuales el ente se nos muestra nos son dados, enviados, destinados por el ser. No cabe ninguna duda que el concepto de historia del ser aún no está desarrollado tan explícitamente, pero sabiendo la línea de pensamiento que seguirá en los que años que le siguen, podemos ver aquí un anticipo, la semilla a partir de la cual surgirá la concepción de la historia del Heidegger tardío.

5. Conclusiones

En este capítulo he intentado mostrar la concepción de Heidegger de ser, su caracterización en la década del veinte, fuertemente emparentada con la figura del Dasein y la crisis de este proyecto. A lo largo de este capítulo hemos podido alcanzar las siguientes conclusiones:

1. En primer lugar hemos mostrado que Heidegger vincula al ser con la comprensibilidad y el sentido. Para que una cosa sea, esto es, se muestre, debe darse dentro de un contexto significativo. Esto último es la comprensión del ser y funciona, por lo tanto, como condición de posibilidad de todo lo ente, del mismo modo que el agua es aquel fondo atemático que le permite a los peces experimentar lo que les rodea. Por esta razón el ser es siempre a priori, previo a todo trato con las cosas. Me he concentrado sobre todo en Ser y tiempo y los seminarios que lo rodean porque es allí donde considero que Heidegger es más explícito respecto a la identificación de ser como sentido. Pero esto no implica que el filósofo alemán abandone estas ideas posteriormente. Con otros términos y metáforas, su pensamiento seguirá rumiando dentro del mismo horizonte. Así lo confirma en Aportes a la filosofía. Acerca del evento (1937-1938): “La pregunta por el ‘sentido’, es decir, según la dilucidación en Ser y tiempo, la pregunta por la fundación del ámbito de proyección, en breve por la verdad del ser [Seyn], es y permanece mi pregunta y es la única mía, pues ella rige para lo único por excelencia” (GA 65, 10 / 27). El siguiente paso fue mostrar que Heidegger no se limita a marcar el vínculo entre ser y sentido, sino que es preciso interrogarse por el origen de éstos. Es decir, la pregunta por el ser es la pregunta por su origen, por cómo se dan estas condiciones de manifestación.

2. Luego intentamos ver cómo el Dasein funda o configura el mundo. A partir del análisis del útil descubrimos que éste es fundamentalmente un ser referencial, es decir, remite a una funcionalidad. Éste se da en un determinado contexto, un todo remisional significativo que llamamos mundo. Pero ese conjunto de referencias remitía a un “para” final, el “en vista de” todas esas remisiones, que no era otro que el Dasein, aquel ente que cierra de alguna manera el mundo, lo funda. Vimos que Heidegger distingue dos modos de apertura, la comprensión y la disposición afectiva, articulados por el discurso. Éstos nos revelaban dos estructuras fundamentales de la existencia, el proyectar y el estado de arrojado. El Dasein, a partir de las posibilidades que

no elige, se proyecta en ellas y así abre un campo de manifestación. Luego intenté mostrar cómo este horizonte de sentido esta signado por una doble negatividad: la muerte y el estar en deuda. Sin dudas quedan temas de Ser y tiempo que no han sido explicitados, pero he intentado desarrollar los puntos clave que considero necesarios para entender cómo piensa Heidegger la fundación de sentido en la obra del 27.

3. Por último se intentó analizar los motivos por el cuál esta perspectiva es dejada de lado. Una de las razones principales por las cuales se abandona el proyecto de Ser y tiempo a finales de la década del veinte es el rol tan central y activo que se le da al Dasein en el proceso de fundación de sentido, que no hace más que producir confusión y equívocos respecto a la pregunta por el ser. En la década del treinta, Heidegger estaría intentado pensar por fuera del subjetivismo que anida en su obra del 27. El concepto de la verdad como desocultación de alguna manera es una vía que demuestra que la verdad no depende de la existencia. Si la verdad se desoculta, esto supone un estado de ocultamiento previo, lo que implica que está vedado absolutamente al Dasein. Por lo tanto, la existencia no puede desocultar el sentido, más bien éste debe ser donado. En resumen, lo que el profesor de Friburgo se propone en "De la esencia de la verdad" es comenzar a pensar la verdad por sí misma ‒que en otras palabras es el ser por sí mismo‒ independientemente de los entes o la existencia. Se empieza a esbozar una instancia de producción de sentido independiente de la existencia humana.

El camino de Ser y tiempo ha quedado sepultado en la maleza, imposible ya de transitar. Pero que un pasaje quede vedado significa la oportunidad de buscar y abrir nuevos caminos. La nueva vía que se asoma en el tupido bosque del pensamiento heideggeriano será, en la década del treinta, el camino de la obra de arte.

1 Una primera aproximación a esta cuestión fue trabajada en Belgrano (2020b).

2 Véase GA 24. Crítica a 1. la tesis de la lógica: ver §17, §18, 2. a la tesis de la ontología medieval: §11, §12, 3. a la tesis de la ontología moderna: §14, §15 y 4. a la tesis kantiana: §9.

3 Esta distinción ya estaba obviamente presente en textos anteriores, aunque no se la mencione explícitamente con el concepto "diferencia ontológica". Léase, por ejemplo, en Ser y tiempo: "Lo puesto en cuestión en la

pregunta que tenemos que elaborar es el ser, aquello que determina al ente en cuanto ente, eso con vistas a lo cual el ente, en cualquier forma que se lo considere, ya es comprendido siempre. El ser del ente no «es», él mismo, un ente" (GA 2, 8 / 27).

4 "Posibilidad" (Möglichkeit) se distingue aquí "tanto de la vacía posibilidad lógica como de la contingencia de algo que está ahí" (GA 2, 191 / 162), como algo contingente que aún no sucedió, como algo que no es necesario y que todavía no es real. La posibilidad es aquí entendida por Heidegger como existencial, es decir, como una determinación ontológica del Dasein. Como se verá a continuación "posibilidad" refiere a un modo posible de ser del Dasein, lo que implica una determinada autocomprensión de sí a partir de la cual significamos lo que nos rodea.

5 La traducción es propia. Rivera traduce: "Sentido es aquello en lo que se mueve la comprensibilidad de algo", lo que nos parece un poco oscuro, ya que no queda claro qué sentido tiene este "moverse" de la comprensibilidad. Además, preferimos traducir Verständlichkeit por "inteligibilidad" que por "comprensibilidad", ya que, si bien pierde su vínculo etimológico con "comprensión" (Verstehen), es más transparente en español.

6 En esta línea de interpretación que hace énfasis en la relación entre ser y sentido encontramos autores como Adrián Bertorello (2008), Steven Galt Crowell (2001), Cristina Lafont (1997), Kuidtfelt Hvidtfelt Nielsen (1976) y Thomas Sheehan (2015).

7 Véase también GA 9, 377 / 308.

8 En esta misma línea: "El ser es anterior al ente. El 'anterior a' que corresponde al ser es una 'determinación' importante, no se refiere a la γνῶσις, como orden de aprehensión del ente. El ser es anterior a, es el 'anterior' esencial, es desde antes, en el lenguaje de la ontología posterior: es a priori. Todo preguntar ontológico es un preguntar por el 'a priori" (GA 26, 184 / 172)

9 Pero obviamente el concepto de a priori heideggeriano está en diálogo con el concepto kantiano (GA 25). Sobre esto véase Greisch (2010, 133-148).

10 Aquí aparece ya un primer problema. El a priori kantiano es un rasgo del sujeto. Para Heidegger la fenomenología, en cambio, ha mostrado que el a priori no se reduce a la esfera de la subjetividad, sino que lo trasciende y se funda en el ámbito del ser (GA 20, 101 / 101). Pero en Ser y tiempo, como se verá a continuación, la existencia humana monopoliza la comprensión del ser, el a priori. Será esta una de las razones por las que entra en crisis el proyecto del 27, como se verá a continuación.

11 Como se verá a continuación, esta reelaboración de la fenomenología husserliana es la fenomenología hermenéutica, es decir, el abandono de un abordaje teórico-reflexivo, con el que Heidegger identifica a Husserl, sino una fenomenología que se abra a una dimensión preteórica y prereflexiva. La bibliografía secundaria sobre este tema es extensa, aquí refiero a algunas posibles lecturas: Crowell (2013), Herrmann (1988, 1990, 2000). Rodríguez (1997) y Lafont (2013).

12 Literalmente el Dasein es el lugar (da) donde se da el ser (sein). Heidegger está utilizando este término no en su sentido coloquial, que significa “existencia”, sino en su sentido etimológico: ser (sein) ahí (da). Solo al Dasein, como se verá, se le muestran los entes y por lo tanto son. Por ende, hablar de “hombre”, “vida”, “alma”, “animal racional”, “homo sapiens”, “sujeto racional” o “conciencia” equivale a reducir la existencia a un objeto susceptible de ser descripto en términos teóricos y supone una carga conceptual de la que Heidegger se quiere desprender. Como dice Lee Braver (2009), “Dasein’ tiene poco bagaje conceptual propio; ofrece más bien un lienzo en blanco que puede contener un sentido completamente nuevo con poca interferencia” (30). Sobre el concepto de Dasein, véase: Herrmann (1985, 10-23) y Polt (1999, 30).

13 Recordemos aquí que Heidegger entiende “existencia” (Existenz) como sinónimo de Dasein, en tanto que la primera es un modo de ser exclusivo del segundo. “Existencia” nunca tiene el sentido tradicional, como la realidad efectiva de los entes, es decir, como existentia en el sentido clásico. “Existencia” debe comprenderse desde el sentido latino de ex-sistere, literalmente “salir fuera”. El Dasein es el único ente capaz de salir de sí mismo.

14 El término Bewandtnis presenta diversas dificultades a la hora de traducirlo al español. Rivera lo ha traducido como “condición respectiva”, mientras que Gaos lo ha traducido como “conformidad”. Coloquialmente se dice “es hat mit etwas seine Bewandtnis”, lo que significa que algo es de determinada manera. Como señala Rivera en una nota del traductor, se “trata más bien de una manera de ser circunstancial, es decir, determinada por las otras cosas y sobre todo por el ser humano en su relación pragmática con las cosas” (GA 2, 465. La paginación refiere aquí a la versión española). A su vez Bewandtnis remite al verbo wenden, girar, darse vuelta. El ente a la mano se da vuelta, refiere, al ser humano que la utiliza y a las cosas junto a las que se encuentra. Para Roberto Rubio la clave está en la frase “Es hat mit etwas bei etwas sein Bewenden” (GA 2, 112) que traduce como “pasa con algo que tiene

su condición en relación a algo” (Rubio 2015, 96). Lo propio de cualquier útil es su estructura remisional, que podría definirse como aquello que pasa con un útil que tiene su condición en relación con su finalidad, la tiza tiene su condición en relación con escribir en un pizarrón. El término “conformidad” propuesto por Gaos, más cercano al uso coloquial de bewenden, remite a una actitud humana, el darse por satisfecho, al que no parece apuntar aquí Heidegger.

15 Rivera traduce Worumwillen con la construcción “por-mor-de”. Puede traducirse también como “en vista de” o “en bien a” o “por lo que”, traducciones que no suenan tan ajenas a nuestro español.

16 Sorge puede tener distintas acepciones en alemán: preocupación, inquietud, cuidado, ocuparse. Este término fue traducido por “cura” por Gaos y como “cuidado” por Rivera. Ambos me parece que entorpecen la lectura y generan ambigüedades. En el caso de “cura”, éste tiene el sentido de cuidado o solicitud, proveniente del latín, pero ha caído en desuso. En el caso de “cuidado”, me parece que éste queda pegado al sentido de “tener cuidado, precaución” o “cuidar, proteger, algo o alguien”. “Concerniente” o “concernir” en cambio me parece que apunta al sentido explicitado más arriba. Esta propuesta de traducción la tomo de William Richardson (2003), que elige concern en vez de care (40, n. 35). “Concernir” proviene del latín concernere, que se forma del prefijo con (en conjunto, denota idea de asociación) y el verbo cernere, que significa “distinguir”, “discernir”, pero también “manifestarse”. En línea con este último sentido, según Joan Corominas y José Pascual el sentido de cernere en concernere es el de “mirar” (1996, 48). Concernere significa cribar, mezclar dos cosas distintas, pero luego pasa a tener el sentido de “atañer”, es decir, la idea de estar referido a otra cosa. De algún modo, en el concepto heideggeriano de “concernir” está estrechamente vinculado con “atañer” y justamente, porque lo que nos rodea nos “concierne”, se nos manifiesta de una determinada manera, lo “miramos” de una determinada manera, como indica el sentido originario de cernere, asociado a los intereses o preocupaciones de quien mira. Se da una mutua determinación entre el Dasein y sus intereses y la manifestación de la cosa como útil.

17 Y como se verá a continuación esto está vinculado con el mundo: “Vivir se caracteriza por el concernir. Qué nos concierne y por qué, a lo que el concernir se adhiere, es equivalente a la significatividad [Bedeutsamkeit]. La significatividad es una determinación categorial del mundo; los objetos de un mundo, los objetos mundanos [weltlichen, welthaften], son vividos desde el carácter de la significatividad” (GA 61, 90). Si se desea ampliar la noción de

Sorge véase Dreyfus (2003, 259-268), García Norro (2015, 175-180) y Sheehan (2015, 115-117).

18 Lo que no implica que el mundo, el espacio de sentido inaugurado por el Dasein, sea privado. "¿Es el «mundo», en definitiva, un carácter de ser del Dasein? Entonces ¿no tendrá «por lo pronto» cada Dasein su propio mundo?" (GA 2, 86 / 86). El mundo para Heidegger no es individual, sino común, no es privado, sino compartido. No existe un sujeto aislado de tal manera que prescinda absolutamente de los otros. El Dasein coexiste siempre con otros. Los útiles que nos rodean siempre señalan a otros. El tomo de Ser y tiempo que en este momento tengo en mis manos fue un regalo de mis padres, comprado en una librería de Buenos Aires donde atiende un simpático librero. Ésta fue recomendada hace muchos años por un profesor de la Facultad. La postal de Praga que marca el parágrafo 26 fue un regalo de un amigo. En el mundo cotidiano (Umwelt) comparecen los otros. Obviamente no comparecen como seres a la mano (Zuhandenheit) sino como coexistentes (Mitdasein), como pares ontológicos. "Están aquí –existen– conmigo en un único mundo" (GA 20, 330 / 300). El estar-en-el-mundo es un estar siempre con otros y por eso afirma Heidegger que el mundo del Dasein es un mundo común (Mitwelt). Es decir, el marco interpretativo a partir del cual tenemos experiencia de los entes no es privado, sino compartido. Tenemos en común un horizonte de normas, prácticas y convenciones que conforman el mundo en que el que vivimos con otros. Por esta razón cualquier persona que comparta el mismo universo de sentido puede utilizar una tiza para escribir sobre un pizarrón, es decir, entiende cómo interpretarlo-usarlo. Este carácter compartido es lo que llama el "coestar" (Mitsein), que es una estructura existencial de cada Dasein y refiere al estar con otros en el mismo mundo. Que sea una estructura existencial quiere decir que no refiere a la constatación fáctica de que estoy rodeado de otros como yo, sino que es un elemento constitutivo del Dasein, aún cuando no haya nadie a su alrededor. No es una mera coexistencia (Mitdasein), un estar juntos casual en un momento determinado en el mismo lugar, como quien se reúne con amigos y luego se va solo a su casa. El otro nos constituye, incluso al más ermitaño de los hombres.

19 En Principios metafísicos de la lógica hace hincapié en el rol activo de la libertad del Dasein: si el mundo, el espacio de sentido, es constituido por el "en vista de" (Worumwillen) y éste depende a su vez de las posibilidades en las que se proyecta el Dasein, posibilidades que elige la existencia, entonces, el proyecto del mundo depende de la libertad (GA 26, 247-248 / 224-225). Y por esto Heidegger entiende que el fundamento de lo ente tiene su origen en la

libertad, en el “en vista de” (GA 26, 281 / 252). Esta tesis reaparece luego en “De la esencia del fundamento” (GA 9). Ahora bien, cuando digo que el Dasein funda o configura mundo no quiero decir que es producto de la voluntad consciente de la existencia. Expresiones como “proyectar” o “configurar” un mundo parecen llevar a este malentendido. “Que semejante ente quede descubierto con el propio Ahí de la existencia no depende del arbitrio del Dasein. De su libertad depende, aunque dentro de los límites de su condición de arrojado, tan sólo lo que el Dasein descubre y abre cada vez” (GA 2, 484 / 380). Como vimos, desde que nacemos somos arrojados a un mundo con otros donde aprendemos un conjunto de prácticas compartidas. Este mundo comunitario en el que habitamos determina un conjunto de posibilidades donde los individuos se proyectan. Sin embargo, el Dasein individual no es capaz de crear una totalidad de sentido por sí solo, sino que siempre está en el mundo coestando con otros. Pero si bien hay un campo significativo previo donde somos arrojados, dentro de estos límites el Dasein proyecta sentido sobre las cosas.

20 He tratado con más exhaustividad el problema de la muerte en Ser y tiempo en Belgrano (2018a).

21 En una carta a Max Kommerell del 4 de agosto de 1942 Heidegger afirma: “Tienes razón, el escrito es una ‘desgracia’ [Unglück]. Ser y Tiempo también fue un accidente [Verunglückung]. Y cualquier exposición directa de mi pensamiento hoy sería la mayor desgracia. Tal vez este sea el primer testimonio de que mis intentos a veces se acercan al pensamiento genuino” (Kommerell 1967, 405)

22 Filósofo alemán nacido en 1882 fue un filósofo alemán. Sus primeros pasos filosóficos fueron dentro de la corriente neokantiana de Paul Natorp y Hermann Cohen, pero luego posteriormente se acerca a la fenomenología. Fallece en 1950.

23 Sobre el proceso de redacción de Ser y tiempo véase Herrmann (1997, 29-36) y Kisiel (1995, 477-89).

24 Esta caracterización solo aparece en la versión publicada en Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften. Cuando luego este ensayo se reedita en Los caminos de Heidegger, por alguna razón esta frase no fue incluida.

25 Esto es corroborado por la primera nota al pie de dicho curso, donde Heidegger sostiene que éste se trata de una “nueva elaboración de la tercera sección de la parte primera de Ser y tiempo” (GA 24, 1 / 25). Afirmar que es una “nueva” redacción supone una anterior, lo que también prueba que hubo

un intento previo, la versión destruida en la casa de Jaspers. También afirma en Cuadernos negros: “Desde luego que el tercer apartado de la primera parte, acerca de «Tiempo y ser», que en la primera versión es insuficiente, habría que destruirlo. Un reflejo suyo configurado de forma crítica e histórica lo contienen las lecciones del semestre de verano de 1927” (GA 94, 272 / 213).

26 O en otras palabras, todo enunciado se da en un mundo, en un determinado contexto significativo.

27 Aunque señalo la página de la traducción, por si se quiere consultar, he traducido por mi cuenta este pasaje porque de esta forma, a mi modo de ver, el texto es más claro.

28 Según Husserl Ser y tiempo “alega que el verdadero fundamento de la filosofía radica en el ser humano solamente, y más específicamente en una doctrina de la esencia del Dasein concreto y mundanal” (Husserl 1989, 164), lo que es inaceptable para su filosofía trascendental y, por ende, es imposible comprender el pensamiento heideggeriano como fenomenología.

29 En primer lugar, lo señala Heidegger en la versión publicada de 1943 en una nota al pie cuando comienza el punto 6: “entre los puntos 5 y 6 se produce el salto a la vuelta [Kehre] (que se presenta en el acontecimiento propio [Ereignis])” (GA 9, 193 / 164). Así lo corrobora luego en una carta a Petzet: “L. [refiriéndose a Karl Löwith] también oculta a sus lectores que la auténtica ‘Kehre’ se comunica por primera vez en 1930, en el discurso ‘De la esencia de la verdad’. El señor L. escuchó en aquel momento la conferencia y recibió una copia mecanografiada. Sobre este hecho guarda silencio” (Petzet 2007, 125). Algo semejante afirma en “Carta sobre el humanismo”: “La conferencia «De la esencia de la verdad», que fue pensada y pronunciada en 1930 pero no se publicó hasta 1943, permite obtener una cierta visión del pensar del giro que se produce de Ser y tiempo a «Tiempo y ser»” (GA 9, 328 / 270).

30 Sobre la percepción de los colores en el mundo griego remito a Sassi (2017).

31 Esto no implica de ningún modo que la filosofía no deba preguntarse y reflexionar acerca de la no-verdad, sino todo lo contrario. “El camino hacia el no-ser; si bien no es transitable, este camino debe introducirse, precisamente por esto, en el conocimiento como camino intransitable” (GA 40, 119 / 105). Es preciso que la filosofía se pregunte por las implicancias de que la esencia de la verdad, o del ser, sea la no-verdad.

32 Véase también Rosales (1970, 310-315).

33 El concepto de φύσις será central también cuando analice el concepto de “tierra” (Erde). Retomaré esta cuestión en el capítulo 4.

Capítulo 2

La obra de arte, el anfibio entre el ser y el ente. El esquematismo en el pensamiento heideggeriano

1. Introducción

En el capítulo anterior he intentado mostrar porqué entra en crisis el proyecto de Ser y tiempo y cuál es la nueva perspectiva que se asoma en “De la esencia de la verdad”. Pero lo dicho no implica un abandono total de la analítica del Dasein, ni mucho menos la gran pregunta de la obra del 27, la pregunta por el ser, el leitmotiv de todo su pensamiento. “La pregunta por el ‘sentido’, es decir, según la dilucidación en Ser y tiempo, la pregunta por la fundación del ámbito de proyección, en breve por la verdad del ser [Seyn], es y permanece mi pregunta y es la única mía, pues ella rige para lo único por excelencia” (GA 65, 10 / 27). Además, Heidegger continuará entendiendo que el Dasein tiene un lugar central, aunque distinto, cuya estructura (como cuidado y proyecto arrojado) no varía demasiado. “Ser y tiempo es en su primera presentación un comienzo de este camino” (GA 82, 146), el camino de la pregunta por el ser. Es decir, el abandono del proyecto de 1927 no es un alejamiento conceptual sino metodológico. Para poder alcanzar el ser es preciso intentar otra vía, pero eso no implica que todo lo dicho en Ser y tiempo es un error que debe ser superado.

La Kehre, lo que se suele traducir como “viraje” y que divide en dos el pensamiento heideggeriano, consiste en un cambio de perspectiva. Mientras que en Ser y tiempo parece haber una preminencia del proyectar y la comprensión del Dasein, en la década del treinta hay una preocupación por el estado de arrojado, el campo fáctico de posibilidades en el que se encuentra el Dasein, que determina su proyectar. “El Dasein fue tematizado tan sólo en cuanto existe, por así decirlo, «hacia adelante» [nach vorne]”, o en otras palabras, como proyección, y “quedó sin consideración el estar vuelto hacia el comienzo [das Sein zum Anfang]” (GA 2, 493 / 387), es decir, el estado de arrojado. La Kehre consiste en el viraje de la mirada de la proyección al estado

de arrojado del Dasein. La existencia ya no configura (bilden) un mundo o abre (erschlieβt) la verdad, sino que el Dasein existe en la verdad, en el campo de manifestación que acontece. Gradualmente Heidegger dejará de referirse al Dasein como ex-sistencia y la entenderá como Inständigkeit in der Lichtung,[1] como instancia o estar dentro del claro. Esto nos habla de un paso de un rol activo a un rol más pasivo de la existencia. Claramente en Ser y tiempo es considerada esta pasividad fáctica del Dasein en tanto arrojado, pero aquí se pregunta por el origen de ese campo en el que se encuentra, de ese Ahí (Da) donde se lanza a la existencia. Dicho de otro modo: el Ereignis es aquella instancia que produce el espacio de sentido donde es arrojado el Dasein. Esto es explícito en Aportes a la filosofía: "En Ser y tiempo por primera vez concebida como 'comprensión de ser', siendo comprender tomar como proyecto y la proyección como arrojado y ello quiere decir perteneciente al acaecimiento-apropiador [Ereignis] a través del ser [Seyn] mismo" (GA 65, 252 / 208).[2] En esta nueva etapa, y más explícitamente en Aportes, el énfasis estará puesto en el carácter arrojado de la existencia proyectante. "Según Fichte, el yo arroja proyectando el mundo, y según Ser y Tiempo no es en primer lugar el yo, sino el Da-sein, el ser-aquí que viene a presencia antes de toda humanidad, lo arrojado" (GA 42, 314). Lejos de ser una nueva forma de idealismo subjetivista, la filosofía heideggeriana hace hincapié en que el Dasein está inmerso en posibilidades no elegidas que recortan su mundo. La pregunta será ahora por el origen del ser Ahí (Da), por cómo se constituye el ahí donde somos arrojados. En esto consiste el viraje.[3] En "El origen de la obra de arte" propondrá que es la obra de arte una instancia que colabora con la fundación de esta comprensibilidad a priori en la que es arrojado el Dasein. "El arte tiene ahora el carácter de ser-ahí [Da-seins]" (GA 66, 37-45).

"De la esencia de la verdad" nos dejaba más preguntas que respuestas: ¿cómo se da concretamente la fundación "del ámbito de proyección" desde una instancia impersonal? ¿en qué consiste esta verdad que ya no depende de la existencia? ¿cómo es, específicamente, eso de que la φύσις emerge por sí misma? ¿cómo se da ahora la fundación de sentido? En definitiva, ¿quién ocupa ahora el rol protagónico que el Dasein dejó vacante? La candidata a ocupar ese rol será, por lo menos en los tempranos años de la década del treinta, la obra de arte. Esto parece confirmarse en el protocolo del seminario de Zähringen de 1973: "A propósito de esto [la tesis de que el hombre no configura o crea el claro], Heidegger remite al ensayo El origen de la obra de arte […]. Lo esencial es ver que el pensamiento en su nueva localidad

[Ortschaft] abandona desde el inicio el primado de la conciencia [Bewusstseins], y su consecuencia, el primado del hombre” (GA 15, 387 / 9). Heidegger estaría reconociéndole a “El origen de la obra de arte” un rol fundamental en la Kehre como superación de la analítica del Dasein y búsqueda de una nueva instancia de producción de sentido que prescinda de la primacía de la subjetividad. Sabemos que de la misma época en que Heidegger elaboraba “De la esencia de la verdad” data la primera redacción de “El origen de la obra de arte”. La conferencia fue dictada en 1936, pero, como señalaba el mismo Heidegger a Elisabeth Blochmann en una carta el 20 de diciembre de ese año, “temporalmente proviene de la feliz época de trabajo de los años 1931 y 1932” (Storck 1989, 87 citado en Molinuevo 1998, 16). Es decir, en la misma época en que dictó varias veces la conferencia “De la esencia de la verdad”, Heidegger se encontraba escribiendo una primera versión de “El origen de la obra de arte”. En los próximos capítulos intentaré mostrar cómo esta contigüidad cronológica supone también una continuidad conceptual y cómo “El origen de la obra de arte” es un nuevo y gran paso para la filosofía del Ereignis.

2. El antecedente kantiano de “El origen de la obra arte”

La obra de arte aparece en la década del treinta como posible respuesta a la pregunta por la fundación del espacio de sentido donde es arrojado el Dasein. Un primer antecedente sobre el rol de la obra de arte como instancia de fundación de sentido aparece bastante tiempo antes en el seminario del semestre de invierno de 1925/26, Lógica. La pregunta por la verdad, siete años antes de la primera versión de “El origen de la obra de arte” y en plena redacción de Ser y tiempo. Por estos años el nacido en Messkirch se encuentra leyendo, y en algún punto redescubriendo, la Crítica de la razón pura, como confirma en varias ocasiones.[4] “Estoy con frecuencia en Königsberg”, le escribía Heidegger a Hannah Arendt en 1925 (2013, 45; 2000, 44). En Lógica. La pregunta por la verdad afirma:

Entre la representación de fenómenos sensibles en el sentido de la pura reproducción y la sensorialización de un concepto empírico hay aún, y esto lo cito sólo al margen, una representación o sensorialización que no es ni un reproducir ni una esquematización en sentido kantiano. Es la representación figurativa en el arte. La fotografía de un perro y la imagen de un perro en un

manual de zoología y un cuadro «El perro» representan respectivamente algo distinto y de una manera distinta. Los corzos en el bosque que por ejemplo pintó Franz Marc no son estos corzos en este bosque determinado, sino «el corzo en el bosque». A tal representación en sentido artístico se le puede llamar también una esquematización, la sensorialización de un concepto, si en ello concepto no se entiende como concepto teórico ni como el concepto zoológico del corzo, sino como el concepto de un ente aparece conmigo en mi mundo y que, al igual que yo mismo, en el mundo común tiene su medio: el corzo, por así decirlo, como «habitante del bosque», frente al concepto anatómico-zoológico de corzo. […] En la representación artística se representa un concepto, que en este caso representa la comprensión de un ente o, dicho más exactamente, de un ente conmigo en mi medio, la comprensión de un ente y de su ser en el mundo: en concreto está representando el ser-en-el-bosque del corzo y el modo de su ser-en-el-bosque. Este concepto de corzo y este concepto de su ser lo designamos concepto hermenéutico, a diferencia del puro concepto de una cosa. (GA 21, 363-364 / 286-287)

La tesis que propone aquí Heidegger es que la representación artística se la puede entender como una esquematización, es decir, amplía la noción kantiana de esquema. Para poder poner en contexto las palabras del filósofo alemán es preciso explicar brevemente qué entiende Immanuel Kant por esquematismo, doctrina, según Arthur Schopenhauer (2009), "famosa por su oscuridad suprema, ya que nadie ha podido jamás entenderla" (515). Durante más de dos siglos se ha discutido el rol que cumple el esquematismo en la obra kantiana, para algunos central, para otros totalmente secundaria o marginal. No quiero internarme aquí en estas diferencias interpretativas,[5] sino focalizarme en la recepción por parte del profesor de Friburgo del königburguense.[6] Heidegger entenderá que la doctrina del esquematismo es "el verdadero centro" que sostiene "todo el edificio" de la Critica a la razón pura (GA 21, 358 / 282).

El problema del esquematismo aparece como solución al vínculo entre dos elementos heterogéneos: los conceptos puros del entendimiento y los fenómenos. Para Kant los fenómenos son dados de modo inmediato a la sensibilidad. Tenemos experiencia de un objeto singular gracias a determinadas intuiciones empíricas, sensaciones o impresiones, a las que le damos forma con las intuiciones puras del espacio y del tiempo. Mi sensibilidad capta diferentes sensaciones (negro, blanco, superficie fría y

pulida, ciertos sonidos), que organizo en cierto espacio y tiempo, lo que me permite experimentar el objeto que tengo delante, en este caso, por ejemplo, la computadora. Los conceptos puros del entendimiento, lo que Kant llama también categorías,[7] refieren a lo común de los objetos, son a priori y no tienen "mezcla alguna de sensación. [...] El concepto puro no contiene, por su parte, sino la forma bajo la cual pensamos un objeto en general" (KRV A 50 / B 74; 2010, 85).[8] Es decir, son conceptos que se refieren a los objetos independientemente de la experiencia. Las categorías no surgen del conocimiento empírico, sino que son condición de posibilidad de éste. Todo objeto se nos aparece, por ejemplo, como substancia, como efecto o causa de algo, con determinadas cualidades. Cuando digo "la laptop es negra" estoy considerando el objeto desde la categoría de substancia, estoy diciendo que es una cosa con determinados accidentes (negro). Pero si agrego, "quizás mañana no funcione", estoy considerando el objeto desde la categoría de la posibilidad. Sin las categorías no podríamos tener experiencia de los objetos. Como se ve a partir del ejemplo, las categorías no son modos del ente, como sostiene Aristóteles, dado que las cosas sólo nos proveen de sensaciones e impresiones. Por lo tanto, los conceptos puros proceden del sujeto cognoscente, son los modos como el sujeto se representa el objeto, como sintetiza la multiplicidad de sensaciones. La pregunta central será entonces: ¿cómo pueden los conceptos a priori, cuyo origen está en la razón, vincularse con los objetos empíricos que son dados a la sensibilidad? ¿Cómo las categorías, ajenas de cualquier tipo de sensibilidad, pueden referirse a los fenómenos? ¿cómo las intuiciones de la sensibilidad se subsumen a conceptos puros del entendimiento? En definitiva, si las categorías tienen un origen subjetivo, es preciso demostrar si tienen inherencia en la realidad objetiva.

Para solucionar este problema Kant propone un intermediario. El mediador entre estos dos elementos heterogéneos, la sensibilidad y el entendimiento puro, será la imaginación, más precisamente lo que Kant llama la imaginación productiva o síntesis figurativa (synthesis speciosa), cuya función es producir esquemas. La imaginación es la facultad de intuir algo, de proveerse un aspecto o imagen de algo, sin que ese objeto esté presente. Es la capacidad de anticipar el aspecto de un determinado objeto, pero cuya species (imagen) formamos nosotros. La tesis del königburguense es que la esquematización le provee una imagen al concepto. En el caso de los conceptos puros, los esquemas son trascendentales, lo que significa que son condición de posibilidad del conocimiento empírico, le proveen a las

categorías la condición sensible necesaria para que sean aplicados. Dijimos que los esquemas proveen una imagen, una representación, al concepto. Pero aquí imagen no significa la formación de una imagen que se produce frente a un objeto singular (lo que Kant llama Abbildung), como cuando se me presenta la imagen del perro que tengo delante, ni la reproducción imaginativa (Nachbildung) que formo al recordar el perro de mi infancia, que no está aquí frente a mis ojos. Tampoco se refiere a la imagen que formo anticipadamente del perro del vecino que me espera al salir de mi casa (Vorbildung). Aquí imagen se entiende como aquello que le provee al concepto la capacidad de ser intuido, ofrece una visión, lo vuelve concreto y aplicable, le provee la posibilidad de referirse a un objeto. En este sentido, afirma Heidegger: “El esquema es la categoría que se manifiesta ‒phaenomenon” (GA 21, 378 / 297). Como dice Mario Caimi, el concepto puro “amolda su actividad sintética a las condiciones propias de la sensibilidad” (2009, XL). Caimi se refiere a la noción de esquema como un “simulacro” que posibilita que el concepto pueda tener una relación con la intuición empírica (1989, 62). Kant lo llama incluso una mera “silueta” (Umriss) (KRV, A 834 / B 862; 2010, 603). Pero ¿en qué consiste esta imagen? Es la traducción de lo contenido en el concepto, de sus reglas, a una representación temporal que nos permite determinar los objetos. Lo paradójico de esta peculiar “imagen” es que, por un lado, es universal, en tanto que no refiere a una intuición singular, y, por el otro, es sensible. El esquema es, entonces, un producto de la imaginación y una representación universal que se da en la intuición, es la sensibilización de un concepto.

La esquematización es necesaria para que las categorías tengan un sentido objetivo. “Si prescindo, pues, de los esquemas, las categorías se reducen a simples funciones intelectuales relativas a conceptos, pero no representan ningún objeto. Tal significación les viene de la sensibilidad, la cual, al tiempo que restringe el entendimiento, lo realiza” (KRV, A 147 / B 187; 2010, 174). Pongamos algunos ejemplos para que podamos comprender un poco mejor esta problemática. Las categorías de cantidad (unidad, pluralidad y totalidad), en tanto conceptos puros del entendimiento y aún no esquematizados, son meras estructuras lógicas vacías. Kant reconoce como esquema de las categorías de la cantidad al número, la adición sucesiva en el tiempo. Esto quiere decir que lo que nos permite tener experiencia de la categoría pura de la pluralidad, por ejemplo, es el número. En otras palabras, el número es lo que permite, en cuanto podemos enumerar algo, determinar cuantitativamente lo existente. Por medio del número las categorías puras de la

cantidad pueden referirse a fenómenos. Algo análogo sucede con la categoría de la substancia que se expresa en las proposiciones de “S es P”. Su esquema es la perdurabilidad. El concepto vacío de substancia no me dice nada aún de la realidad empírica. Gracias a su esquematización, la substancia como “lo que perdura en el tiempo”, podemos identificar en la realidad empírica substancias, como por ejemplo esta computadora que tengo en frente, que en el correr de las semanas sigue siendo la misma.

Lo que podemos concluir a partir de los ejemplos es que el tiempo tiene un rol fundamental. La esquematización consiste en adaptar un concepto puro del entendimiento a las condiciones del tiempo. Solamente así es aplicable a los fenómenos. En última instancia el tiempo es aquello que posibilita el vínculo entre las categorías y los fenómenos y, por ende, toda experiencia. La imagen pura de todos los objetos de los sentidos es el tiempo (KRV A 142 / B 182; 2010, 171). Es aquí de donde Heidegger tomó los primeros impulsos para entender el vínculo entre el ser y el tiempo y para comprender al tiempo como el último horizonte de la producción de sentido. El ser mismo, como sentido, es tiempo. Heidegger se apropia de la triple síntesis (aprehensión, reproducción y recognición), haciéndola equivalente a los tres éxtasis (el futuro, el haber-sido, y el hacer presente), problema medular de Ser y tiempo. Ahora bien, no debemos entender los éxtasis como tres momentos separados (como usualmente se entiende al pasado, al presente y al futuro). Estos tres se dan cooriginariamente. Cuando uno dice, por ejemplo, “yo corro” dice al mismo tiempo “yo corro para mejorar mi salud” “yo corro porque ya estoy en mal estado”. En el “hacer presente” un ente se expresa lo que uno hace, suponiendo lo que uno fue y lo que uno anticipa ser. Es decir, una acción en el presente está marcada por el pasado y el futuro. Heidegger los llama “éxtasis”, que dan la idea de “salir afuera” (como ex-sistencia). Por tanto, estos “éxtasis” no deben entenderse como momentos sucesivos, sino como instancias cooriginarias que se suponen y necesitan. En este contexto aparece la noción del “esquema horizontal”, con claras resonancias kantianas, que refiere al horizonte último de los éxtasis (pasado, presente, futuro), lo que constituye la temporariedad (Temporalität). Por esta razón John Sallis (2010) sostiene que, en última instancia, el análisis de Heidegger del tiempo es una repetición de la doctrina kantiana del esquematismo, por lo que, concluye, la imaginación es el sentido de ser (111).[9]

En Kant y el problema de la metafísica Heidegger vincula explícitamente horizonte y esquema: "Pero para que el ente pueda ofrecerse como tal, es preciso que el horizonte de su posible encuentro tenga, él mismo, el carácter de un ofrecimiento [Angebotcharakter] […], este carácter de ofrecimiento necesita de cierta perceptibilidad [Vernehmbarkeit]" (GA 3, 90 / 76). El argumento es el siguiente: de la misma manera que las categorías, para que el horizonte que nos permite experimentar un ente pueda, en efecto, funcionar como condición de posibilidad, precisa de un cierto "aspecto" (Anblick), es decir, que sea recibido por la intuición, hacerlo intuible. En definitiva, necesita de la formación (bilden) de un esquema. La sensibilización de las categorías es para Heidegger equivalente a hacer intuible un horizonte. "El horizonte de la trascendencia sólo puede formarse en una sensibilización" (GA 3, 91 / 77). Parecería que la proyección de ser que constituye un horizonte de sentido es equivalente a la esquematización de los conceptos puros. Y, en ambos, como señalábamos, la temporalidad, como "estructura originaria trascendental" (GA 3, 242 / 207), determina la constitución de sentido. Incluso se podría pensar, como sostiene Roberto Rubio (2010), "que la interpretación de Heidegger termina anulando la noción misma de concepto puro como instancia originaria" (348).[10] Los esquemas ya no articularían categorías, sino horizontes. En Lógica. La pregunta por la verdad el profesor de Friburgo postula el arte como una "sensibilización" del concepto, cuestión que no considera Kant en su doctrina del esquematismo. Heidegger propone comparar el cuadro de un perro ‒¿se estará refiriendo a El perro de Francisco de Goya?‒ con una imagen fotográfica de un perro y con la imagen de un perro en un manual de zoología. Estos dos ejemplos representan para Heidegger las dos formas erradas de entender el concepto de "imagen", como sensorialización de un fenómeno y como sensorialización de un concepto empírico, cuando hablamos de esquema como imagen. La sensorialización de un fenómeno refiere a la representación figurativa de un objeto singular que se da a la intuición, como la reproducción fotográfica de un perro particular, como la foto en mi teléfono de Homero, el perro de mis padres. La sensorialización de un concepto empírico busca, en cambio, la representación sensible no de un objeto singular, sino de su esencia universal. En un manual de zoología o en un bestiario hay obviamente una imagen sensible singular con características específicas ‒con un determinado tamaño, color, etc.‒ pero busca ser lo más representativa posible de, en este caso, el concepto teórico del perro.

Pero ¿qué sucede en el cuadro del perro? En el cuadro se esquematiza el “concepto hermenéutico” del perro, sostiene Heidegger. El nacido en Messkirch trae a colación también la serie de cuadros de corzos (una especie de ciervo de la zona de Eurasia) de Franz Marc.[11] En este cuadro es clarísimo que no hay una reproducción fotográfica, ni parece ser la representación del concepto de corzo (das Reh), por lo menos al modo de los bestiarios y libros de zoología. Heidegger sostiene que aquí se da una esquematización de un concepto que no es teórico-anatómico, sino que refiere a la comprensión de un ente y su ser en el mundo, lo que aquí llama “concepto hermenéutico” (hermeneutischer Begriff). Heidegger dice este término al pasar y no vuelve a aparecer ni en este seminario ni en Kant y el problema de la metafísica ni en el seminario de 1927/1928 sobre la Crítica a la razón pura. Por el contexto parecería que funciona como sinónimo de comprensión. Del mismo modo que los conceptos puros en Kant, la comprensión funciona como condición de posibilidad de lo ente, permite que éste se manifieste. Previamente Heidegger ya había utilizado el corzo, pero no el cuadro, como ejemplo: un corzo solo puede manifestárseme en el bosque si de alguna manera ya se encuentra comprendido de antemano, se da en un marco previo. Si estoy en el medio del bosque y veo una figura que se mueve, no supondría que “quien se me acerca es el sah de Persia, aunque tal cosa sea en sí misma posible: es un ente que puede aparecer por la noche en un bosque alemán entre los abetos, mientras que está excluido que ahí vea que se me acerca algo así como la raíz cúbica de 69” (GA 21, 188 / 154). Es decir, que se me aparezca el corzo supone una comprensión del ente y un mundo, un horizonte de sentido que determina cómo se manifiesta. Según Heidegger el arte estaría produciendo la esquematización de esta comprensión del ente y su mundo, es decir, realizando su sensorialización, es decir, según lo que venimos diciendo, hace posible que el horizonte hermenéutico refiera al ente, que el concepto hermenéutico configure la intuición que tenemos del corzo en el bosque. En otros términos, permite que el corzo se manifieste. Esto no es dicho así explícitamente, pero sería una conclusión plausible si seguimos lo expuesto. Lamentablemente Heidegger no ahonda en esta cuestión, aunque encontramos un primer indicio de la función ontológica de la obra de arte que desarrolla en “El origen de la obra de arte”. Heidegger retoma el análisis sobre el esquematismo en Kant y el problema de la metafísica, pero ya no hay rastros ni del arte ni de Franz Marc ni de los corzos.[12]

La posibilidad de la experiencia de un ente depende de un horizonte previo. Éste “debe estar abierto de antemano y, como tal, ser perceptible” (GA 3, 118 / 101), del mismo modo que las categorías necesitan su sensorialización. Solamente cumpliendo esta condición, el ente puede ser accesible al conocimiento finito. Pero este horizonte necesario no puede ser intuido por nuestra sensibilidad, sino que se hace visible por medio de la esquematización. Por esta razón Heidegger, a diferencia de Kant, entiende que la imaginación trascendental es el fundamento de todo conocimiento ontológico, de toda metafísica. “Kant no llevó a cabo la interpretación más originaria de la imaginación trascendental; ni siquiera la emprendió […]. Kant retrocedió ante esta raíz desconocida” (GA 3, 160 / 136). Aquí imaginación debe entenderse como imaginación productiva, como aquella función de la razón capaz de formar una imagen o aspecto puro, una “fuerza formadora” (Bildungskraft). Es decir, no es el mero traer al presente lo anteriormente percibido (lo que llama exhibitio derivativa), sino que “la imaginación inventa libremente el aspecto de un objeto, […] esta exposición de su aspecto es «originaria» (exhibitio originaria)” (GA 3, 130 / 111). Que sea “originaria” significa que permite la manifestación de los entes, es “una presentación «originaria» que hace surgir lo intuible” (GA 3, 141 / 120). Pero Heidegger no pone en el mismo plano a la imaginación productiva y a la intuición originaria (intuitus originarius), propia del intelecto divino, que al intuir crea al mismo ente intuido. La imaginación productiva forma un aspecto posible del ente, una forma de dejar que se manifieste, “el aspecto del horizonte de objetividad como tal” (GA 3, 131 / 112).[13] Es decir, la imaginación configura el ámbito de la comprensibilidad del ente. Según el comentario sobre Franz Marc y el cuadro del perro, en el arte podemos encontrar la sensorialización de esta comprensibilidad.

¿Cómo debemos tomar este comentario que hace “sólo al margen” sobre el arte en el seminario de 1925/26? ¿cuán relevante es para “El origen de la obra de arte”? ¿es el esquematismo aquello que impulsó a Heidegger a adentrarse en sus reflexiones acerca sobre el arte? ¿Sigue estando a mediados de la década del treinta “con frecuencia en Königsberg”? Podemos buscar las huellas del comentario sobre el arte en “El origen de la obra de arte” a partir de dos vías: rastrear la posible presencia de Franz Marc o alguna mención al esquematismo. Ninguna de las dos opciones es explícita. Toni Hildebrandt (2011) señala un primer indicio que podría estar refiriendo al vínculo entre Marc y el esquematismo (217-221). En el primer apartado del ensayo sobre el

arte, “La cosa y la obra”, Heidegger se pregunta por el ser cosa de la cosa y comienza a enumerar los distintos entes que podrían o no identificarse con este concepto. Entre ellos menciona “al ciervo [Reh] que para en el claro del bosque” (GA 5, 6 / 14). Para Hildebrandt esta es una mención indirecta a Marc y a la doctrina del esquematismo. A mi modo de ver, aunque es cierto que en el ensayo sobre el arte vuelve a mencionar al corzo (das Reh), no hay suficiente evidencia para sostener que se está refiriendo a Marc, sobre todo por el contexto en el que aparece. Intentando definir qué es una cosa, Heidegger menciona el corzo entre un montón de otros entes, sin hacer hincapié en éste y sin vincularlo ni con el esquematismo ni con la obra de arte.[14]

Roberto Rubio (2010; 2013), en cambio, propone que la presencia kantiana y del esquematismo en “El origen de la obra de arte” se puede rastrear a partir de la transformación del concepto de Bild (“imagen”). Para defender esta tesis parte de la nota al pie inicial de la edición de Reclam (1960) del ensayo sobre el arte. Allí Heidegger vincula el concepto de producción (Hervorbringen), literalmente “traer delante”, con Bild,[15] y remite al texto “Lenguaje y tierra natal” (1960), donde afirma que:

Formar (Bilden) es pro-ducir, traer aquí delante (Her-vor-bringen), a saber, delante a lo desoculto, a lo manifiesto, y aquí desde lo que está oculto y lo que se oculta. Lo traído aquí delante de este modo, lo formado, es la configuración [Gebild]. Dado que viene a manifestarse ‒y, con ello, al aparecer‒, ofrece una visión y es a un tiempo, en cuanto configuración, la imagen originaria. Por el contrario, la copia y la reproducción no son imágenes más que en un sentido derivado. Éste se encuentra ya incluso en el sustantivo latino imago, en el que se expresa la raíz imitari: remedar, reproducir. Por el contrario, el sustantivo «ícono», de origen griego, posee un sentido mucho más profundo, procedente del verbo εἴκω, es decir, retirarse de, retroceder ante algo haciendo llegar ‒y, con ello, aparecer‒ eso ante lo que uno se retira. La imagen pertenece originariamente a la configuración en cuanto traer aquí delante, no a la inversa. (GA 13, 171 / 118)

Lo primero que destaca Rubio es que la imagen originaria (o “figura”, como traduce él) es lo traído delante que permite que algo se manifieste. La contraposición entre imagen originaria e imagen reproducida o copia recuerda a lo desarrollado sobre la recepción del esquematismo por parte de Heidegger.[16] Pero aquí Rubio ve la prueba del abandono del esquematismo, en

tanto ontología de la imagen, hacia una ontología de la figura. Según éste el concepto de Bild se puede entender tanto como imagen (imago, copia, reproducción) como figura, como imagen originaria (icono). Rubio entiende este último sentido como el central en “El origen de la obra de arte”, al que lo llama el modelo plástico (de plassein: modelar, forjar), en contraposición al modelo óptico-visual del esquematismo. Esta mirada “plástica” explicaría la preponderancia en la primera versión de ejemplos de la escultura y la arquitectura. La función exhibitoria-plástica de la figura consistirá no en reproducir un modelo, sino que irrumpe en un espacio reconfigurándolo, imponiendo nuevas condiciones de manifestación. En este último sentido la obra “produce” (Hervorbringen). Mientras Heidegger se centra a mediados de los años veinte en “la noción de la imagen-esquema trascendental (Schema-Bild) que hace visible al horizonte, durante su aproximación al arte propone, en cambio, la noción de figura estante (Standbild), en la cual la tensión entre manifestación y ocultamiento obtiene su estancia” (Rubio 2010, 364).

Respecto a la posición de Rubio, en mi opinión Heidegger, tanto en su etapa “kantiana” como en la década del treinta, distingue claramente entre la imagen visual y la imagen originaria o imagen-esquema sin utilizar dos palabras distintas como hace el intérprete argentino. Además, si consideramos el fragmento citado anteriormente, Heidegger ya vinculaba la esquematización con el concepto de Hervorbringen. Es decir, ya hay aquí una concepción “plástica-productiva”: formar esquemas es “la libre producción de un aspecto puro”. Intentaré mostrar que en “El origen de la obra de arte” no hay tal abandono del esquematismo, sino una reapropiación creativa, con marcadas diferencias, que se concentra en el fenómeno del “albergar” (Bergen) y que convive con la concepción plástica a la que alude Rubio. Es cierto que Heidegger reprueba la interpretación de la filosofía kantiana que realiza en Kant y el problema de la metafísica (1929) como introducción histórica a Ser y tiempo. “El camino propio [en particular la relación entre el ser y el tiempo] está obstruido y se hace susceptible de malas interpretaciones” (GA 3, XIII / XVII). El abandono de la interpretación kantiana viene atado al alejamiento por parte de Heidegger de lo planteado en Ser y tiempo. Pero esto no implica que Heidegger se distancie de la interpretación de Kant per se. “Este intento [el de introducir Ser y tiempo a partir de Kant] es en sí mismo incorrecto, lo que no afecta la esencia de la interpretación de Kant” (GA 67, 101).

Más allá de los indicios señalados, Heidegger no menciona explícitamente el esquematismo en “El origen de la obra de arte” como en el seminario sobre lógica. Pero también encontramos otras vinculaciones entre la doctrina del esquematismo y el arte en dos seminarios: en el curso del semestre de invierno de 1936/37 sobre las cartas de Schiller sobre la educación estética del hombre y el seminario del semestre de verano de 1939 sobre Nietzsche y la voluntad de poder como conocimiento. El seminario sobre Schiller es contemporáneo, data de fines de 1936, del dictado de la tercera versión de “El origen de la obra de arte”, lo que nos permite presuponer cierta continuidad conceptual.

1. En el seminario sobre Schiller, Heidegger sostiene que la posición filosófica del poeta y filósofo alemán está determinada esencialmente por Kant. El profesor de Friburgo introduce el problema de la relación entre la sensibilidad y las categorías como preludio de la concepción del arte de Schiller. “La pregunta de la Crítica de Kant [refiriéndose a la Crítica a la razón pura] y la pregunta de Schiller en las cartas estéticas es la misma pregunta: […] ¿cómo son posible los juicios sintéticos a priori?” (Heidegger 2005, 70).[17] En el estado estético, aquel en el que una obra de arte nos introduce, según Schiller, “la forma debe hacer todo” (Heidegger 2005, 88). Aquí forma debe ser entendida en sentido kantiano, es decir, como una estructura a priori que constituye el objeto, lo que determina la singularidad de lo ente. Heidegger toma el ejemplo de la liebre de Durero. En el capítulo 4 analizaré en detalle este ejemplo, solo quiero adelantar aquí que con esta representación sucede lo mismo que con el esquema: es una imagen singular, vemos un animal específico con determinadas características, pero nos muestra la esencia universal de la liebre. “No vemos solamente una liebre, sino que, en tanto vemos a ésta, vemos la liebre” (Heidegger 2005, 101). Es decir, la imagen de Durero funciona como un esquema que determina nuestra experiencia de lo ente, es un “curioso regulador interno de lo formador en lo sensible = el esquematismo” (Heidegger 2005, 111). La forma, dice Heidegger interpretando a Schiller, es el ser que constituye este ente singular. Uno podría objetar que aquí el profesor de Friburgo está comentando y explicando en el contexto de una clase sobre un autor del siglo XIX y su exégesis no necesariamente significa una apropiación. Pero el mismo Heidegger advierte al comienzo del seminario que éste no tiene “un propósito historiográfico general para saber lo que pasaba en aquel tiempo, sino que preguntamos para nosotros, es decir, para el futuro” (Heidegger 2005, 9). En otras palabras: sus

lecturas de otros autores, vimos como hablaba de “violencia interpretativa” en el libro sobre Kant, siempre es creativa y productiva, nunca una mera exégesis académica. Es difícil determinar cuándo Heidegger está meramente comentando al autor y cuando adhiere y se apropia de lo dicho. Creo que la clave está en lo último que señalé: la forma se identifica con el ser, lo que implica que la obra de arte, como veremos en el capítulo 4, es una “producción del ser [Erstellung des Seins]” (Heidegger 2005, 115).

2. El segundo momento en que aparece nuevamente el esquematismo ligado a la obra de arte es en el seminario del semestre de verano de 1939, publicado luego en el primer volumen de Nietzsche (1961), donde trata el problema del conocimiento en La voluntad de poder. En este contexto aparece la doctrina del esquematismo, dado que para Nietzsche conocer es esquematizar, es imponer una regularidad y un orden sobre el caos. En resumen, la tesis del filólogo alemán es que lo que nos sale al encuentro es caótico y esto es estructurado por el conocimiento a partir de ciertas formas reguladoras que se configuran según nuestra necesidad práctica. Para poder desenvolvernos en la vida precisamos un cierto orden ante el caos, necesitamos de esquemas, por más que estos no sean verdaderos.[18] Unos años antes, en el seminario sobre “La voluntad de poder como arte”, Heidegger define esquema como “el hilo conductor, tomado de la esencia de la cosa, en cuanto prefiguración [Vorzeichnung] de vías de decisión [Bahnen der Entscheidung]” (GA 6.1, 134-135 / 131).[19] La palabra clave aquí es “decisión”. ¿Cómo se está entendiendo aquí este concepto? No parece referirse a “decisión” en el sentido coloquial, como la determinación tomada por parte de un individuo. Aquí refiere a una definición esencial o “suprema”, la determinación que dirime el ser del ente y nunca es “hecha ni llevada a cabo en primer lugar por un hombre […], [sino] sobre el hombre” (GA 6.1, 427 / 383). Este orden estable que delimita nuestra experiencia y configuran los esquemas es lo que Heidegger llama horizonte. Ahí el profesor de Friburgo vincula, y no Nietzsche, esta noción con el proceso de esquematización, ya que “los esquemas asumen la formación del horizonte” (GA 6.1, 516 / 457). El horizonte no tiene que verse como un límite negativo, como “un muro que lo encierra [al hombre] sino que es traslúcido [durchscheinend]” (GA 6.1, 517 / 458), aquello que brinda posibilidades para que se manifieste lo ente. Heidegger muestra explícitamente que, al hablar Nietzsche del conocimiento como conocimiento e invención, allí hay clara resonancias kantianas. Las categorías serían un invento de la razón a partir de las cuales se nos muestran

las cosas. El antecedente aquí para Heidegger es claramente la doctrina kantiana de la imaginación trascendental. “La razón se convierte así, de manera más explícita que nunca, en esa facultad que se imagina y conforma a sí todo lo que el ente es” (GA 6.1, 527 / 467). En esto consiste la esencia inventiva (dichtend) de la razón. En este contexto aparece la obra de arte. Heidegger muestra que tras la abolición del mundo verdadero (una estructura fija e inmutable que funciona como fundamento de la realidad), y, por lo tanto, superada la dualidad con el mundo aparente, queda solo el plano de la apariencia. Aquí la verdad, no como adecuación a una realidad dada, sino como “el error, sin el que no puede vivir ningún ser viviente de determinada especie [la humana]” (Nietzsche 2017, 343), y la obra de arte, son las dos formas fundamentales que determinan el aparecer del mundo aparente, capaces de trazar un horizonte que ordena el caos del devenir. Este horizonte es la “instauración de una apariencia” (GA 6.1, 562 / 496), es decir, fija un conjunto de posibilidades que determina la aparición de los fenómenos. En otras palabras, para Nietzsche, según la interpretación de Heidegger, hay dos modos de estructurar el caos: por un lado, la verdad, tener algo por verdadero, es “el inventivo pre-suponer un horizonte de entidad, la unidad de las categorías en cuanto esquemas” (GA 6.1, 572 / 504). La verdad fija una perspectiva. Por el otro, el arte tiene la capacidad de transfigurar estos horizontes, superar estos límites, y por eso es una forma superior, hace crecer a la vida en tanto que provee nuevas perspectivas.[20] Pero ambos ordenan la vida humana dentro del caos, la transfiguración (Verklärung) del arte es “transfiguración que fija, ordenante-inventiva, perspectivista-horizontal” (GA 6.1, 574 / 506). La obra de arte, entonces, traza un horizonte que moldea la apariencia de lo ente. Gracias a esta transfiguración “se vuelve visible la suprema legalidad de la existencia” (GA 6.1, 219 / 201). La “suprema legalidad” refiere aquí al horizonte “imperativo” que fija las reglas de comparecencia de los entes.

Es claro que a mediados de la década del treinta la doctrina del esquematismo no fue abandonada por Heidegger, como sostenía Rubio, sino que sigue presente en sus reflexiones y hay una vinculación explícita, sobre todo en el seminario de Schiller, con la obra de arte. En el semestre de verano de 1936 Heidegger dictó un seminario sobre la Crítica del juicio de Kant. Su publicación está pautada para el tomo 84.2 de la Gesamtausgabe, pero lamentablemente aún no es accesible al público. Posiblemente este número nos dé más pistas acerca del vínculo entre cómo entiende Heidegger la obra de arte

y cómo entiende la doctrina kantiana del esquematismo. De alguna manera he rodeado "El origen de la obra de arte" con referencias sobre el esquematismo anteriores, contemporáneas y posteriores a este escrito. Ahora será preciso buscar este vínculo en el mismo ensayo sobre el arte y para eso me propongo analizar la noción de "abrigo" (Bergen), que aparece en "El origen de la obra de arte" y más explícitamente en Aportes a la filosofía, e intentaré mostrar que entre este nuevo concepto y la doctrina kantiana del esquematismo hay una relación analógica.

3. La obra de arte como "abrigo" (Bergen)

Dado que nosotros no creamos al ente y éste es algo distinto de nosotros mismos, en el conocimiento humano, siempre finito, lo cognoscible debe ser dado. En términos kantianos: nuestra intuición es derivada, no creadora ni originaria, y, por lo tanto, el ente siempre se muestra desde un aspecto de sí mismo, no en su totalidad. Nuestra mente finita no es capaz de crear objetos al representárselos. Solamente Dios, que posee intuición originaria, sería capaz de algo semejante. Para que el ser humano tenga contacto con los objetos, éstos deben afectar a nuestra sensibilidad. "Un ser finito necesita poder recibir al ente, especialmente si este ente se revela como un algo que ya está-ahí-delante. Pero, la recepción, para ser posible, exige una especie de orientación [Zuwendung] que no será arbitraria" (GA 3, 90 / 75). Es decir, para que sea posible cualquier intuición empírica, es preciso una "especie de orientación" a priori que haga posible que el ente se manifieste. Ésta no es otra cosa que el horizonte. Heidegger adopta esta premisa kantiana explícitamente a fines de la década del veinte. ¿Sigue sosteniéndola a mediados de los años treinta cuando pronuncia las conferencias sobre el arte? La respuesta es afirmativa. La distinción entre intuición derivada e intuición originaria vuelve a aparecer en el seminario de invierno de 1935/36, "La pregunta por la cosa". Allí sostiene que no solo el ente singular que se nos aparece debe ser dado en su aspecto, ya que no lo creamos, sino que nos debe ser donado "el ente en su totalidad", expresión que refiere al ser, para que podamos tratar de algún modo con él. Y agrega:

En este mostrar del ente en su abertura [Offenbarkeit], sin embargo, aquel hacer que muestra las cosas en la medida en que en cierta manera las crea, el crear de la obra de arte, asume una distinguida tarea. La obra crea mundo. El

mundo abre por vez primera en su interior las cosas. La posibilidad y la necesidad de la obra de arte es sólo una demostración de que sólo sabemos del ente cuando éste nos es dado explícitamente. (GA 41, 210 / 255-256)

Si bien aquí no hay ninguna mención del esquematismo, la obra de arte vuelve aparecer en 1935 en el contexto de reflexiones acerca de la Crítica a la razón pura. La obra de arte asume una "distinguida tarea", la de donar una determinada comprensión del ser, abre un mundo. La obra de arte es una prueba de la finitud de nuestro conocimiento y de la necesidad de que tanto el ente como sus condiciones de manifestación nos sean dadas. Es claro el contraste con Ser y tiempo: la comprensión de ser no es "abierta" por el Dasein (erschlieβt), sino dada por la obra de arte. Es cierto que en Kant y el problema de la metafísica ya habla de "la experiencia fundamental de la dependencia a una donación [Angewiesenheit auf Gebung]" (GA 3, 297 / 257). Esta donación es lo que configura el espacio de sentido donde el Dasein es arrojado. En este estado de arrojado (Geworfenheit) se funda la finitud del conocimiento humano. Pero si bien no hay un abandono de los presupuestos fundamentales de Ser y tiempo, hay, como vengo señalando, un cambio de perspectiva. Se deja de hacer énfasis en el Dasein y su carácter proyectivo, para profundizar en cómo se conforma aquel horizonte que le es donado a la existencia, en el que es arrojada, y que determina cómo se nos manifiestan los entes. En esta donación tiene un rol fundamental la obra de arte.

"¿Qué significa «dado», «donación», esa palabra mágica de la fenomenología y la «piedra de escándalo» para los otros?" (GA 58, 5 / 19), preguntaba el joven Heidegger a principios de la década del veinte. La pregunta por la donación será retomada muchas veces a lo largo de su itinerario de pensamiento. Mucho tiempo después, en la conferencia dictada en 1962 "Tiempo y ser", afirmará que no podemos decir que el ser "es". Afirmar que "es" es sostener que es al modo del ente, más bien "hay" ser o el ser "se da". Aquí hay un juego intraducible con "es gibt", que significa coloquialmente "hay", "haber", pero se construye a partir del verbo geben (dar) y el pronombre impersonal es, es decir, literalmente, "se da". En contraposición, el ente solamente puede decirse que "es" gracias a esta donación de sentido, lo que Heidegger llama un "regalar esclarecedor" (lichtendes Reichen) (GA 14, 22 / 37). Ahora bien, ¿en qué consiste el "se" del "se da"? "Enigmático sigue siendo, pues, el Se, y nosotros mismos seguimos estando perplejos" (GA 14, 22 / 37). ¿Cómo lo donado, lo que posibilita la

manifestación de los entes, se refiere a los objetos? ¿de qué modo se da el ser? ¿de dónde proviene esta donación? Se precisará un intermediario, un ente híbrido, anfibio, que sea capaz de moverse en ambos "medios", la dimensión óntica y la dimensión ontológica. La obra de arte, a mi modo de ver, como intentaré demostrar, tendría este carácter anfibio y aparece en el pensamiento de Heidegger para responder a estas preguntas.

A partir del final de la década del treinta este "se" es identificado con el Ereignis. El ser es un acontecimiento que desoculta a los entes de una determinada manera en un momento específico. Como dice en "Tiempo y ser", "el Se, el Ello que da en «Se da el ser», «Se da el tiempo», se acredita como el acontecimiento[21] [Ereignis]" (GA 14, 24 / 39). Y más adelante: "la donación del estar presente es propiedad del acontecer[22] [Eigentum des Ereignens]" (GA 14, 27 / 41). ¿En qué sentido el ser es acontecimiento, Ereignis? La traducción de este término es extremadamente problemática, dado que Heidegger está haciendo un juego etimológico imposible de trasladar al español. En su sentido coloquial significa "suceso", "evento". El término se lo suele vincular con el adjetivo eigen, "propio". Manuel Garrido (2000) señala que er es un prefijo que denota intensidad y ereignen significa "apropiarse" (2000, 16). Con el fin de ser lo más fieles posible al sentido de acontecimiento, pero al mismo tiempo de apropiación, Félix Duque traduce "acaecimiento propicio", Yves Zimmermann "advenimiento apropiador" y Manuel Garrido "acaecimiento apropiador". Pero en Identidad y diferencia Heidegger vincula este término con eräugnen, verbo que significa literalmente "captar con la mirada" y "poner a la vista", es decir, el acontecimiento permite la mostración (GA 11, 45 / 85).[23] Incluso en El evento niega la conexión con eigen, se da una "confusión con el no emparentado 'eigen', propium, es decir, con 'a-propiarse' [an-eignen], 'de-dicar' [zu-eignen]" (GA 71, 184 / 233-234). Aquí se resalta la capacidad del Ereignis de introducir al Dasein en el claro, lo que nos inserta en un espacio de sentido y posibilita toda manifestación de lo ente.[24] Como se puede apreciar, el Ereignis es un palimpsesto donde se esconden distintos sentidos (acontecimiento, apropiación, mostración).

Todas las traducciones son opciones válidas, pero olvidan el tercer sentido. Dado que es imposible una traslación que tenga en cuenta todos los matices que Heidegger considera, yo opto por dejarlo sin traducir, tal como se hace habitualmente con el término Dasein y sin que esto signifique, como sugiere Irene Borges Duarte (1997), "desistir de comprenderlo" (19). Todo lo

contrario, más allá de que el mismo Heidegger considere el Ereignis intraducible, como el Tao chino o el logos griego (GA 11, 45 / 87), dejarlo en la lengua nativa exige e impulsa al lector a la reflexión, a no dar el concepto por sentado sin indagar cuál es su sentido técnico y explorar todos sus matices. A veces por cuestiones estilísticas uso "acontecimiento" y sus derivados porque, como intentaré mostrar a continuación, pese a que este término no debe pensarse con el sentido coloquial de "acontecimiento", guarda una estrecha relación con éste.

¿Qué es entonces el Ereignis? Para Parvis Emad (2007) con la introducción del término Ereignis Heidegger abandona su sentido coloquial, "evento", para darle, como veíamos, un nuevo sentido, "apropiación" (enowing en inglés), ya que Ereignis se aparenta con ereignen, "apropiar" (31-33). Es cierto que el mismo Heidegger busca en varios escritos desvincular el concepto de Ereignis de su sentido coloquial, como suceso (Vorkommnis o Vorgang), como cuando decimos que la asunción de un presidente fue gran suceso, o la muerte de Franz Ferdinand, o un ascenso en el trabajo. Más bien el acontecimiento apunta a aquello que destina un proyecto esclarecedor, un horizonte de sentido, del cual el Dasein se apropia.[25] Jacques Taminiaux (2005) propone una buena definición de ambos elementos: debe entenderse "el Vorgang como una ocurrencia fáctica de orden óntica que exige una búsqueda interminable de causas y el Geschehnis[26] como una irrupción epocal de orden ontológico" (143). El Ereignis es aquello que posibilita el vínculo entre el ser que dona un espacio de sentido y el Dasein que se apropia de lo donado. Un acontecimiento es aquello que cambia nuestra forma de interpretar lo que nos rodea y a nosotros mismos, transforma como se nos revelan los entes, nos dona un espacio de sentido. En esto consiste la verdad como desocultamiento. Richard Polt (2006) compara el Ereignis con lo que llama "acontecimientos reinterpretativos" (reinterpretive events) y pone el siguiente ejemplo: una chica tímida participa de una obra de teatro escolar y, pese a su temor, logra hacer su papel sobre el escenario satisfactoriamente. Este "evento" cambia la forma en que se ve a sí misma y experimenta el mundo de otra manera: ya no es un mundo amenazante, sino un lugar en el que se siente segura. Un "acontecimiento reinterpretativo" no es ni un mero ente ni un mero hecho, sino aquello que cambia la forma como los entes se nos revelan. Claramente el Ereignis no sucede en una escuela ni sucede a nivel individual, pero podemos pensarlo como un acontecimiento reinterpretativo que transforma cómo interpretamos el mundo, lo que nos rodea y a nosotros mismos como

comunidad o como época (Polt 2006, 78-79). Esto quiere decir que la forma en que se nos hacen accesibles los entes nos es dada, no la controlamos ni la comprendemos del todo. Nuestra interpretación de los entes depende de este sentido dado. Un buen ejemplo es el lenguaje: nacemos en una determinada comunidad lingüística, que no elegimos y esta “lengua madre” determina un espacio de sentido a partir del cual se nos muestran los entes. El Dasein ya no proyecta el campo de manifestación de los entes, como en Ser y tiempo, sino que está arrojado en él.

Pero, si no tiene nada que ver con un acontecimiento, como sostenía Emad, ¿por qué llamarlo Ereignis y no directamente, por ejemplo, Aneignung? ¿Cómo es que el ser, como dice John Caputo (1993), “en su incontaminada pureza [libre de entes]” (121), dona, envía, abre y en definitiva ilumina a los entes? Es decir, ¿cómo opera en medio de los entes? Durante muchos años, a fines de la década del veinte y principios del treinta, Heidegger insistió hasta el hartazgo en la diferencia ontológica, la diferencia entre el ser y el ente como dos polos distintos donde uno es condición de posibilidad del otro. Pero, si, por un lado, el ser no puede ser pensado desde el ente, sino siempre debe ser comprendido desde sí mismo, ¿cómo se da la conexión entre el ser y el ente? ¿cómo salvar esta distancia en la que por tanto tiempo se insistió? ¿Cómo es que el Dasein, un ente, puede apropiarse de algo que no es un ente? ¿dónde está el ser? En definitiva, ¿cómo el ser puede determinar o configurar el ente en tanto que condición de posibilidad de éste? Claramente el Ereignis no es un mero suceso entendido superficialmente y a esto creo que apuntan las aclaraciones de Heidegger citadas. El Ereignis es un acontecimiento a partir del cual se le dona un espacio de sentido, un mundo, a los hombres y éstos se apropian, o no, de aquel. Al decir de Sheehan, un acontecimiento a priori o, al decir de Polt, un acontecimiento reinterpretativo. Pero para que esto suceda, para que el Dasein se apropie de su donación, ésta debe darse en medio de los entes, debe ser abrigada en el ente. En este sentido se asocia con la noción coloquial de acontecimiento, si no, ¿qué sentido tendría usar una palabra que nada tiene que ver con su significación más inmediata? “El ser acontece [Sein geschieht]” (GA 14, 12 / 27) y esto es posible gracias al Ereignis. Es decir, el ser toma lugar en medio de lo ente por medio de una donación que acontece. En esta paradoja se inserta el problema del arte. Y aquí veo un problema análogo al de Kant con el vínculo entre las categorías y la intuición: ¿cómo lo a priori, en el caso de Heidegger, el ser, puede determinar la experiencia empírica, la manifestación de los entes? De la misma manera que los

conceptos puros del entendimiento precisaban de un intermediario, el ser precisa un mediador para que el horizonte de sentido que posibilita toda experiencia de lo ente sea "intuible", como afirmaba en Kant y el problema de la metafísica.

Es cierto que no hay explícitas conexiones entre la obra de arte y el esquematismo, a excepción de la señalada en Lógica. La pregunta por la verdad, pero sí ciertos indicios que muestran que Heidegger ve allí una relación y que la obra de arte viene a resolver un problema análogo al que soluciona la imaginación como producción de esquemas. Teniendo en cuenta las ya señaladas "huellas" del esquematismo, me gustaría volver al pasaje que cita Rubio para demostrar la presencia kantiana en "El origen de la obra de arte": "El arte: El traer-delante [Her-vor-bringen] del claro del ocultarse traído en el Ereignis – El abrigo [Bergens] en la imagen configurada (Ge-Bild)" (GA 5, 1). Me gustaría detenerme en el término Bergen que aparece aquí y que Rubio deja de lado. El arte es el refugio en lo configurado. ¿Qué significa esta caracterización tan extraña? Recordemos que en "Lenguaje y tierra natal" Heidegger identificaba la configuración (Gebild), en tanto que ofrece una visión (Anblick), con la "imagen originaria" (das ursprüngliche Bild) (GA 13, 171 / 118), es decir, ofrece al ente la posibilidad de manifestarse. La obra de arte es abrigo en la configuración, en la imagen originaria. Heidegger vincula explícitamente la noción de "abrigo" con el concepto de Ge-Bild que, como veremos, proviene de la reflexión kantiana sobre la imaginación trascendental. ¿Qué significa todo esto? Será preciso adentrarnos en la noción de "abrigo", Bergen.

Marcábamos el problema de la donación. ¿Cómo se vinculan ser y ente? ¿Cómo es que el ser dona las condiciones de manifestación de lo ente? En esta paradoja se inserta el problema del arte: por un lado, el ser debe pensarse desde sí mismo y no desde el ente; pero, por el otro, el ser necesita del "abrigo" del ente. Si el acontecimiento no es un suceso, como el robo de un auto o la entrega de un premio, ¿cómo acontece el acontecimiento? La respuesta que Heidegger da en Aportes a la filosofía es que la verdad del ser debe ser "abrigada" en un ente para poder acontecer en la historia, para poder encontrar un "sitio" en medio de lo ente. El ser abre un espacio de sentido que permite a los entes comparecer, pero este espacio es abierto en el "abrigar" de la verdad del ser por parte de un ente (que solo puede comparecer en un ya abierto espacio de sentido). Éste no es otro que la obra de arte. El

acontecimiento no es una cosa, es la condición de posibilidad de los entes, pero necesita del "abrigo" en lo óntico, "encontrar desde el 'ente' el camino al esenciarse de la verdad" (GA 65, 389 / 310). En esta línea afirma en "El origen de la obra de arte": el ser o la verdad del ser "sólo se presenta estableciéndose en un ente [in ein Seiendes einrichtet]" (GA 5, 57 / 50). En el parágrafo 247 de Aportes Heidegger explícitamente hace referencia a la obra de arte como "vía del abrigo de la verdad". Aquí el nacido en Messkirch está ampliando la noción de abrigo, dado que en "El origen de la obra de arte" quien daba "refugio" era la tierra. En Aportes el abrigo es donde se da el combate entre el mundo y la tierra (Ver capítulo 4). Incluso en el parágrafo 243 Heidegger señala que el abrigo puede darse en la obra, pero también en el útil y en la cosa.[27] Si bien en "El origen de la obra de arte" aún no se habla de "abrigo", se introduce el concepto de "instalación" [Einrichten] de una obra. Como señala von Herrmann (1994),[28] el abrigarse (Sichbergens) se transforma en el instalarse (Sicheinrichtens) (283). Es decir, el abrigo supone que el ser se instale en la obra, en el ente. "Instalar" no debe entenderse como una acción de un sujeto que organiza el ser, sino el emplazamiento de lo ontológico en lo óntico: "en dicho espacio de abierto debe haber siempre y en cada caso un ente en el que la apertura gane su firmeza y estabilidad" (GA 5, 48 / 44).

Ahora bien, que el ser precise "refugio" en el ente no quiere decir que el ser deba ser pensado como ente. Es decir, el abrigo supone una superación, pero no la anulación de la diferencia ontológica. Tampoco el abrigo de la verdad del ser consiste en que la obra sea solamente un alojamiento, como si por un lado se encontrara "la verdad" y, por el otro, la obra. "El abrigo no es el ulterior alojar [das nachträgliche Unterbringen] en el ente de la verdad en sí presente ante la mano" (GA 65, 389 / 310). O como dice en "El origen de la obra de arte: "pero la verdad no está ya presente de antemano en algún lugar de las estrellas para venir después a instalarse en el algún lugar de lo ente" (GA 5, 49 / 44). Es decir, no es que la verdad se da, por un lado, externamente a la obra, y la obra, por otro, y ésta la "abriga". Que la obra ponga en obra la verdad significa que la obra instaura un marco de inteligibilidad, un horizonte de comprensión, a partir del cual los entes se muestran. Tampoco debemos entender que la verdad es un resultado del abrigo, sino que éste es un modo de esenciarse de la verdad. En otras palabras, la verdad del ser y su abrigo es algo que acontece simultáneamente, el Ereignis "es la simultaneidad [Gleichzeitigkeit] espacio temporal para el ser [Seyn] y el ente" (GA 65, 13 / 29).

El abrigar del ser se da, entre otras vías, en la obra de arte y en el poetizar: "Crear ‒mentado aquí en sentido más amplio‒ significa todo abrigo de la verdad en el ente" (GA 65, 24 / 38). ¿Cómo se entiende este sentido amplio? Heidegger no quiere decir que hay un artista que crea la verdad como si fuese el producto de una subjetividad humana. "Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación" (GA 5, 26 / 28). A Heidegger no le interesa la obra como creación de una intencionalidad humana, sino cómo la obra, valga redundancia, obra; es decir, cómo la obra de arte constituye el mundo que habitamos, sedimenta las capas de sentido que conforman el horizonte a partir del cual se nos muestran las cosas. "No es el N.N. fecit[29] lo que se debe dar a conocer, sino que el simple «factum est» de la obra debe ser mantenido en lo abierto. Lo que se debe dar a conocer es que aquí ha acontecido el desocultamiento de lo ente y que en su calidad de eso acontecido sigue aconteciendo por primera vez; que dicha obra es en lugar, más bien, de no ser" (GA 5, 52-53 / 47). Es decir, lo importante aquí no es el sujeto creador, la mano que firma la pieza, sino que la obra es, y tanto que es, acontece el desocultamiento. Independientemente del artista que la produjo, la obra es un dispositivo autónomo que genera sentido. Pero ¿no debería el ser, en tanto aquello que permite a los entes manifestarse, ser anterior al ente y por lo tanto a la obra? El ser y el ente, el ser y la obra, se dan en simultáneo. El ser "no se encuentra 'por encima' del ente y separado de él" (GA 65, 287 / 234).

El abrigar del ser permite que acontezca el sentido, que se abra un espacio de sentido. El ser, la verdad como desocultamiento, solo es posible "estableciéndose en un ente" (GA 5, 57 / 50). Heidegger aquí está jugando con las palabras alemanas, el abrigar (Bergung) supone tanto el ocultamiento (Verbergung) como el desocultamiento (Unverborgenheit) de la verdad del ser, cuestión que trataré en el capítulo 4. Para que la verdad acontezca, para que se produzca el desocultamiento, debe darse, debe estar abrigada, en un ente, en una obra de arte. Este concepto de abrigo ya estaba presente en Introducción a la metafísica, donde Heidegger caracteriza a la obra de arte como das seiende Sein, es decir, el ser entificado, el ser que se hace ente. "Gracias a la obra de arte, entendida como el ser que es en tanto ente [das seiende Sein], todo lo demás que aparece y que se puede hallar llega a confirmarse, a ser accesible, interpretable e inteligible como ente o como no-ente" (GA 40, 168 / 147).

La obra de arte es este ser anfibio, dual, en que se dan simultáneamente el ser y el ente. También dice allí que la obra “e-fectúa” al ser en un ente, “sostiene” al ser, en definitiva, hace posible que el ser acontezca en el sentido ya mencionado, hace posible que el ser transforme nuestra forma de comprender el mundo. En “El origen de la obra de arte” expresará esta idea de otro modo: la obra “pone en obra la verdad”. “El poner-en-obra consiste en el e-fectuar el ser manifiesto en el ente” (GA 40, 168 / 147). Posteriormente hablará de la “topología del ser”. ¿Qué es la obra de arte? El τόπος del ser, es decir, el lugar, no en un sentido físico-espacial, donde se da el ser. Un “«dónde» en cuyos sitios y paisajes brilla explícitamente lo extraordinario y la esencia del ser llega a la presencia en un sentido eminente” (GA 54, 174 / 152). Aquí extra-ordinario debe entenderse como “el ser que brilla en todo lo ordinario, es decir, el ente, y lo que en su brillar roza con frecuencia el ente como la sombra de una nube que pasa silenciosa” (GA 54, 150 / 131). Lo extraordinario, el ser, es aquello a partir de lo cual emerge lo ordinario, el ente, es aquello que siempre brilla en el ente.

Por lo tanto, la obra se presenta como el puente entre el ser y el ente. La verdad del ser, es decir, el sentido, solo puede ser donada, acontecer históricamente, si es abrigada en el ente. Para que un espacio de sentido, lo que en Aportes a la filosofía llama verdad del ser, sea instituido, es preciso que éste sea “abrigado” en un ente, por ejemplo, en la obra de arte. ¿No sucede algo análogo en la doctrina del esquematismo? En Aportes a la filosofía Heidegger propone leer a Kant “ya no ‘subjetivamente’, sino volviéndolo al ser-ahí” (GA 65, 448 / 356). Allí mismo el nacido en Messkirch confirma que su lectura de la filosofía kantiana, donde la imaginación trascendental tiene un rol clave, es históricamente esencial (GA 65, 253 / 209).[30] Veamos en qué consistiría esto:

El ser-ahí [das Da-sein] como fundación de la apertura del ocultarse aparece a la mirada habitual al “ente”, como no siendo e imaginario. De hecho: el ser-ahí es, como fundación proyectante-arrojada, la suprema realidad en el ámbito la imaginación, sentado que no entendamos por ello sólo una facultad del alma ni sólo un trascendental (cfr. obra sobre Kant), sino el evento [Ereignis] mismo, en donde vibra toda transfiguración [Verklärung].

La “imaginación” como acaecimiento [Geschehnis] del claro mismo. Sólo es “imaginación”, imaginatio, el nombre que nombra desde la posición visual del percibir inmediato del ὄν y ente. Calculado a partir de aquí es todo ser [Seyn] y su inauguración una formación [Gebilde] que sobreviene a lo presuntamente en mano firme. Pero aquí todo es al revés, “imaginario” en sentido habitual es siempre el así llamado presente ante la mano “real”, interiormente conformado [hereingebildet], llevado a aparecer en el claro, en el ahí (GA 65, 312 / 254)

El ser-ahí (Da-sein), ya no como figura antropológica, sino como espacio, Da, de manifestación, como el claro donde se abre la luz para que lo ente comparezca, es abierto por el Ereignis en “el ámbito de la imaginación”. Acá aparecen dos elementos que me parece necesario destacar y que confirman algunos vínculos que fui trazando: (1) en primer lugar, vuelve a aparecer el término Gebilde, aquí traducido como “formación”, término que aparecía en “Lenguaje y tierra natal” como aquello que proveía un aspecto, una imagen originaria. Allí no se habla explícitamente del esquematismo ni de la imaginación trascendental y, aunque intuíamos que estaba allí detrás, cruzando estos pasajes es evidente la influencia kantiana. (2) Por otro lado, Heidegger habla de una “transfiguración” (Verklärung) que trae consigo el Ereignis. Recordemos que la capacidad de transfiguración en el texto sobre Nietzsche (GA 6.1) era reservada a la obra de arte. Ésta consistía en la “transfiguración que fija, ordenante-inventiva, perspectivista-horizontal” (GA 6.1, 574 / 506). El Ereignis es aquí el que posee esta capacidad, pero, como venimos viendo, para que su fundación sea en efecto un proyecto-arrojado, es decir, para que pueda fundar un espacio de sentido y sea apropiado por el Dasein, precisará del abrigo en un ente.

Este fragmento de Aportes sirve para contestar a una posible objeción. En “El origen de la obra de arte” afirma Heidegger: “Si contemplamos la esencia de la obra […] se torna cuestionable si la esencia del poema, lo que significa también la esencia del proyecto, puede llegar a ser pensada adecuadamente a partir de la imaginación y la capacidad inventiva” (GA 5, 60 / 52). ¿Está Heidegger negando aquí cualquier vinculación con la imaginación trascendental y, por ende, con la doctrina del esquematismo? Esta lectura hace John Sallis, para quien este pasaje implica el “borramiento” (effacement) de cualquier vinculación con el esquematismo kantiano (2010, 109-10). Consideremos lo que Heidegger afirma dos oraciones antes: “el poema no es

un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación [Imagination und Einbildungstraft] que acaba en la irrealidad” (GA 5, 60 / 52). Si vinculamos este fragmento con el pasaje de Aportes ya citado, parecería que Heidegger aquí está negando que la obra de arte y la verdad que en ella acontece sea un producto de la imaginación entendida como una facultad del alma, como si dependiera del arbitrio de un sujeto y como si la verdad que pone la obra fuese pura fantasía. Sin embargo, no hay ningún indicio para sostener que esté negando el vínculo con la imaginación como formadora de esquemas. Es más, en Aportes aparece como el acaecimiento del claro mismo. Además, si consideramos lo tratado en los seminarios sobre Schiller y Nietzsche, no parecería haber tal “borramiento”.

Es indudable que Kant, y específicamente la imaginación trascendental, siguen presentes en sus reflexiones a mediados y fines de la década del treinta. Pero ¿en qué consiste esta semejanza análoga entre abrigo y esquema? No estoy diciendo que ambos conceptos sean identificables, pero sí que proveen una solución análoga, cuyo antecedente original es el análisis de los ciervos de Marc en Lógica. La pregunta por la verdad. Para que la donación del ser, aquello que permite la manifestación de los entes, se dé, es preciso que se sitúé en un ente para que sea intuible. Del mismo modo que el esquematismo venía a vincular dos elementos heterogéneos, las categorías y lo empírico, el abrigo media entre el ser y el ente. En el abrigo en la imagen configurada (Bergens ins Ge-Bild) la verdad del ser desoculta al ente. Sin ésta no sería posible que el Da sea transformado por el ser.[31] Ahora, ¿cómo entiende Heidegger el concepto de imagen? Bild y Ge-Bild refieren aquí a lo que llamábamos “imagen originaria”. “La esencia de la imagen es: dejar ver algo [etwas zu sehen lassen]” (GA 7, 204 / 175). Las copias o reproducciones son degeneraciones de esta imagen originaria que le da un aspecto a lo invisible. El arte, en tanto abriga la verdad en la imagen, no crea meras fantasías e ilusiones, sino que es un ente que provee una imagen, sea poética, sea plástica, que determina las condiciones de manifestación. Provee, al decir de Heidegger, “imaginaciones (resultado de meter algo en imágenes), incrustaciones en las que se puede avisar lo extraño en el aspecto de lo familiar” (GA 7, 205 / 175). Por medio del abrigo en la imagen, la donación del ser puede aparecer en lo familiar. ¿Qué quiere decir con esto? La obra es un ente que se inserta en un marco de comprensión dado, es decir, que, en tanto ente, ya se encuentra en un espacio de sentido previo a partir del cual puede comparecer, pero, al mismo tiempo, en tanto abriga la verdad del ser, no

comparece solamente en el claro, sino que su misma aparición transforma el espacio de sentido. Polt (2006) pone un buen ejemplo: no puedo leer el Ulises de Joyce sin una mínima comprensión de qué es un libro, qué implica contar una historia, en definitiva, sin un horizonte a priori, pero la misma lectura puede transformar esta comprensión previa (195). Para que el Ulises pueda transfigurar el mundo, para que lo extraño pueda comparecer en lo familiar, primero tiene que poder comparecer dentro de un marco gracias al cual podamos comprenderlo. La novedad absoluta sería inasequible. El ser es abrigado en el ente, se erige en un contexto histórico, pero con su aparición lo transforma.

Kant y el problema de la metafísica fue uno de los primeros intentos (también lo fueron Ser y tiempo y "De la esencia del fundamento") de "adueñarse de la 'diferencia ontológica', captar […] su auténtica unidad" (GA 65, 250 / 206). El problema del arte, y la noción de abrigo, aparecen como un nuevo intento de alcanzar esta unidad y como una vía de superación de la diferencia ontológica. Obviamente las diferencias son claras: Kant está hablando de conceptos del entendimiento puro que estructuran lo empírico, es decir, está pensando en un sujeto representador como fundamento, mientras que aquí Heidegger está refiriéndose a la donación del ser, no a estructuras del sujeto humano, pero que, del mismo modo que las categorías, funciona como condición de posibilidad de la experiencia. A diferencia del esquema, que es producto de la imaginación humana, el ser se abriga en un ente, pero que provee una imagen, y solamente así su donación puede ser apropiada, solamente así puede producir sentido. Además, en Kant, en tanto las categorías son siempre las mismas, también lo son los esquemas. En "El origen de la obra de arte" la apertura del claro parece ser múltiple a lo largo de la historia.[32]

En "El origen de la obra de arte" Heidegger introduce el concepto de "figura" (Gestalt) que define como la "fijación de la verdad", aquello que fija "el combate entre el mundo y la tierra" (ver capítulo 4). ¿Podría pensarse aquí la "figura" como otra forma de referirse al esquema-abrigo? Heidegger apenas trata este concepto en un párrafo y no hay ninguna evidencia textual que comprueba esta vinculación, pero considero que parece bastante plausible. Tanto Gestalt como Bild pueden utilizarse en el sentido latino de figura, como señalan los hermanos Grimm en su diccionario alemán, el cual sabemos que Heidegger consultaba con asiduidad.[33] Recordemos la cita del seminario sobre

la Crítica a la razón pura donde Heidegger vincula la formación de esquemas de la imaginación con gestalten. “Lo que aquí recibe el nombre de figura [Gestalt] debe ser pensado siempre a partir de aquel situar [Stellen] y aquella com-posición [Ge-stell], bajo cuya forma se presenta la obra en la medida en que se erige y se trae aquí a sí misma” (GA 5, 51 / 46). Es decir, debemos entender a la figura desde el situarse de la verdad en el ente, desde el ser que se erige en un ente, es decir, desde la noción de abrigo. El abrigo se da en un ente y éste provee una imagen originaria, una figura (Gestalt), que reconfigura su contexto y cambia las condiciones de manifestación. Pero esta transformación solo es posible gracias a la imagen-figura que, en términos de Kant y el problema de la metafísica, hace que el horizonte se torne “intuible”.

De esta manera, la obra de arte es un ente anfibio, entendido aquí en su sentido etimológico: el ἀμφίβιος es aquel que vive en dos elementos. La obra de arte es un ente que nada entre el plano óntico y el plano ontológico, permitiendo el acontecer de la verdad, que “abriga en la imagen configurada”. Es un ente híbrido en donde convergen dos planos, en términos kantianos, en la dimensión empírica y en la dimensión trascendental. Curiosamente los hermanos Grimm (2020) definen bergen del siguiente modo: “rescatar, arrastrar a la orilla, salvar, traer a la playa, asegurar y salvar lo que está flotando en el mar”. De algún modo la obra de arte es aquello que pone a salvo en la orilla de lo ente, y por lo tanto lo hace accesible, lo que trae el mar embravecido, indomable, del ser. Por ello, gracias a esta mediación, el Dasein, en tanto ente, pero aquel abierto al ser, puede apropiarse de esa donación. En esa imagen que provee la obra, en sentido amplio, como imagen originaria, se efectúa un espacio de sentido. Este no es otro que el sentido originario de “hermenéutica”: la obra de arte es un ente propiamente hermenéutico en tanto, como el dios Hermes, funciona como mediador entre dos mundos, el ser y el ente. Así como esta figura divina debía traducir las palabras de los dioses a los hombres, la obra traduce, abriga, la donación del ser en la imagen para que pueda ser apropiada. Por medio de la noción de abrigo, desarrollada en Aportes, logramos entender por qué aparece el problema de la obra de arte en el pensamiento heideggeriano y qué problema viene a resolver: viene a superar la distancia que Heidegger había trazado entre el ser y el ente.

4. Conclusiones

En el presente capítulo hemos realizado el siguiente recorrido:

1. En un primer momento analicé el comentario de Heidegger sobre la obra de los corzos de Franz Marc, donde entiende a ésta como una esquematización de lo que llama el concepto hermenéutico. Esto significaba que el arte funciona, igual que el esquema con las categorías en la Crítica de la razón pura, como el mediador entre el horizonte de comprensión, la existencia y las cosas. Solamente haciendo intuible para un Dasein el horizonte es posible la experiencia de los entes.

2. La pregunta era si el comentario sobre Marc y el esquematismo hecho por Heidegger en 1925/26 era una mención al pasar o era un antecedente de lo tratado en "El origen de la obra de arte". Para contestar este interrogante analicé, en primer lugar, las propuestas de Toni Hildebrandt y Roberto Rubio, ambas, a mi modo de ver, insuficientes. Luego mostré las vinculaciones explícitas que hace Heidegger entre el esquematismo y la obra de arte en el seminario sobre Schiller y el seminario sobre Nietzsche y la voluntad de poder.

3. En un tercer momento intenté mostrar qué rol ocupa el esquematismo en "El origen de la obra de arte". Para eso tuve que, en primer lugar, señalar por qué la finitud del conocimiento precisa una donación y cómo, para el Heidegger de mediados de la década del treinta, ésta se concretiza en el Ereignis, aquella instancia que abre un proyecto esclarecedor, un espacio de sentido. Ahora bien, para que la verdad del ser efectivamente abra un nuevo campo de manifestación, ésta debe ser "abrigada" en un ente, debe establecerse en un ente. Éste no es otro que la obra de arte. En "El origen de la obra de arte" habla incluso del abrigo en "una imagen configurada" (Ge-Bild). De alguna manera la noción de abrigo funciona análogamente como el esquema en Kant. Es decir, para que el espacio de sentido que dona el ser efectivamente se abra, es preciso que éste se haga presente en un ente, en la obra, del mismo modo que el esquema mediaba entre las categorías y las intuiciones empíricas.

1 Etimológicamente este término proviene del verbo innestehen, que se compone de la preposición in, "en", y el verbo stehen, "estar". Es decir, literalmente "estar en". Sobre este cambio de perspectiva respecto al Dasein

véase GA 15, 383-384 / 8. El término español “instancia” tiene un sentido semejante, dado que proviene del verbo instare (in: en; stare: estar de pie).

2 O cómo sostiene en Nietzsche: “Según Ser y Tiempo, «sentido» nombra el ámbito del proyecto, o sea, de acuerdo con su propósito propio (en conformidad con la pregunta única por el «sentido de ser»), el despejamiento del ser que se abre y funda en el proyectar. Pero este proyectar es aquello que acaece [sich ereignet] en el proyecto arrojado como lo que esencia de la verdad” (GA 6.2, 537-538 / 20).

3 “En el comprender, como proyecto arrojado, se encuentra necesariamente, según el origen del ser ahí, el viraje; el arrojador del proyecto es un arrojado, pero sólo en el arrojo y a través de él” (GA 65, 259 / 213).

4 Sobre el camino intelectual que lleva a Heidegger a cruzarse con Kant y la Crítica a la razón pura, véase Escudero (2011).

5 A modo de resumen de esta discusión, véase Allison (2008) y Seel (1998).

6 Tampoco quiero analizar aquí si la interpretación de Heidegger es “correcta” a ojos de los kantianos, sino cómo su apropiación creativa del filósofo de Königsberg es relevante para el problema del arte. Uno de los primeros críticos de la interpretación heideggeriana fue Dieter Henrich (1955), quien cuestiona: (1) el rol central que le da a la imaginación como la raíz común de la sensibilidad y la razón; (2) la equiparación que hace entre la triple síntesis y los éxtasis del Dasein; y (3) la tesis de que el tiempo es la esencia de la conciencia. El mundo académico kantiano asumió la crítica de Henrich (Baum y Horstmann 1979, 68 y ss.) y pasó a considerar la interpretación heideggeriana como “obsoleta”, al decir de Stolzenberg (2001, 609). Pero el profesor de Friburgo nunca pretendió hacer un trabajo filológico-académico para “hacer más claro lo que dijo Kant”, sino, por el contrario, llevó a cabo una lectura con el fin no solo de “penetrar a través de ello hasta lo no dicho y obligarlo a ser dicho” (GA 3, 202 / 172), sino que también se propuso realizar una interpretación que explicite “lo que Kant debería haber dicho” (GA 25, 338). Toda interpretación para Heidegger supone ejercer cierta violencia (Gewalt), “animada y conducida por la fuerza de una idea que ilumine de forma anticipada” (GA 3, 202 / 172). Esta violencia interpretativa supone no solo mostrar lo “no dicho” sino también recorrer los caminos sugeridos, pero no transitados, por los autores que Heidegger lee y de lo que se apropia para elaborar su propio pensamiento.

7 Kant reconoce doce categorías: de la cantidad (unidad, pluralidad y totalidad), de la cualidad (realidad, negación y limitación), de la relación

(substancia y accidentes, causa y efecto, acción entre agente y paciente) y de la modalidad (posibilidad-imposibilidad, existencia-no necesidad y necesidad-contingencia).

8 Se cita aquí en primer lugar la numeración de la primera edición alemana de la Kritik der reinen Vernunft (A), luego la segunda (B) y luego la página de la traducción.

9 No quiero detenerme más aquí en la cuestión del tiempo y su vínculo con el esquema horizontal. El diálogo entre Kant y Heidegger respecto al tiempo como condición de posibilidad de la experiencia es muy fructífero, pero supondría un desarrollo más extenso que nos alejaría de la cuestión central, el vínculo entre el arte y la esquematización. Sobre la relación entre la doctrina del esquematismo del königburguense y la teoría del tiempo de Heidegger, véase Leserre (2011), Rubio (2005), Sallis (2010, 97-117), Schalow (1992, 129-66). Una mirada crítica de la recepción de Kant por parte del profesor de Friburgo puede encontrarse en Makkreel (1995). Éste le critica a Heidegger que exagera el rol de la imaginación en la triple síntesis, equivalente a los éxtasis, dado que su interpretación está sesgada por el interés de constituir un análisis existencial (20-25). He trabajado sobre el concepto de tiempo en la obra de 1927 en particular en Belgrano (2016).

10 Atendamos a lo que sostiene Heidegger en el seminario sobre la Crítica a la razón pura: "En vistas a la deducción trascendental, el 'esquematismo de los conceptos puros del entendimiento' básicamente no significa otra cosa que la eliminación de la esencia asumida previamente de las categorías como nociones, incluso significa el rechazo fundamental del carácter de las categorías como conceptos puros del entendimiento que había planteado al inicio, la negación de la idea de conceptos puros del entendimiento" (GA 25, 403).

11 Franz Marc (1880-1916) fue un pintor alemán perteneciente al movimiento del expresionismo alemán. Junto a su amigo Vladimir Kandinsky fundó en 1911 el grupo de artistas Der Blaue Reiter ("el jinete azul" en español) al que también pertenecían August Macke, Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky, Marianne von Werefkin y Paul Klee. Murió en 1916 en el frente de batalla, luchando por Alemania en la Primera Guerra Mundial.

12 Pero si hay una mención crítica a la estética y habla del rol "metafísico" de la obra de arte: "En toda mi labor filosófica hago a un lado la figura y división de la filosofía tradicional, puesto que creo que la orientación por éstas es la fatalidad más grande en la dirección de donde no es posible regresar a la problemática interna de la filosofía. Ni Platón ni Aristóteles

supieron nada de una división semejante de la filosofía. Una división semejante era asunto de las escuelas, o sea, de una filosofía tal que ha perdido la problemática interna del preguntar, y se requieren esfuerzos para romper totalmente esas disciplinas. Y ciertamente porque, cuando atravesamos por las disciplinas de la estética, etc., regresamos de nuevo a la forma específica y metafísica del ser de los ámbitos correspondientes. El arte no es sólo una forma de la conciencia que se configura, sino que el arte mismo tiene un sentido metafísico en el interior del acontecer fundamental del Dasein mismo" (GA 3, 290-291 / 251-252). ¿Qué quiere decir aquí "sentido metafísico"? Aquí hay otro indicio de que Heidegger ya a fines de la década del veinte, y en el contexto específico de sus trabajos kantianos, está pensando al arte no como una "mera forma de la conciencia", luego hablará de vivencia, sino como una instancia ontológica fundamental.

13 Y más adelante afirma: "La imaginación trascendental proyecta de antemano, al formarlo, el todo de las posibilidades que «ve más allá», para mantener de este modo ante sí el horizonte" (GA 3, 154 / 131).

14 Ahora bien, llegado el caso que, en efecto, hubiese una mención indirecta al pintor, uno podría llegar a especular, aunque no poseemos evidencia textual para confirmarlo, que la ausencia de Marc tiene una razón política: en ese entonces, a mediados de la década del treinta, la obra del pintor del grupo Der Blaue Reiter, junto a la mayoría de la obra expresionista, era considerada arte "inferior" y "corrupto". Luego en 1937 algunas obras de Franz Marc fueron exhibidas en la famosa muestra "Arte degenerado" (Entartete Kunst) en la Haus der Kunst en Múnich, organizada por el gobierno nacionalsocialista para mostrar y ridiculizar el arte no afín al régimen político oficialista. Sobre este tema véase Kracht (2007).

15 "Kunst: Das im Ereignis gebrauchte Her-vor-bringen der Lichtung des Sichverbergens – Bergens ins Ge-Bild" (GA 5, 1). Volveré sobre esta cita más adelante.

16 Como evidencia textual de esta conexión agrego un pasaje del seminario del semestre de invierno de 1927/1928 sobre la Crítica a la razón pura donde vincula explícitamente "producción" (tanto como Herstellung como Hervorbringen) y "formación" (bilden) con el esquematismo kantiano: "Formar' [bilden] significa producir [herstellen], configurar [gestalten], traer delante [hervorbringen], producere; en segundo lugar 'formar' tiene el sentido de dar una imagen, ofrecer un aspecto. Así, la síntesis productiva de la imaginación es la libre producción de un aspecto puro" (GA 25, 415).

17 Más adelante vuelve a confirmar que el problema de Schiller es el problema de la unidad de la razón y la sensibilidad, cuya solución en Kant es la imaginación (Heidegger 2005, 97).

18 "La confianza en la razón y sus categorías, la valoración en definitiva de la lógica, acredita su utilidad para la vida, ya demostrada por la experiencia, pero de ninguna manera su «verdad»" (Nietzsche 2017, 348).

19 Acá podría haber otro rastro del esquematismo en "El origen de la obra de arte". Allí Heidegger define al mundo como "la abierta apertura de las amplias vías [Bahnen] de las decisiones [Entscheidungen] simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico" (GA 5, 35 / 34). La expresión es idéntica a la que aparece en la definición de esquema. El concepto de decisión aparece de manera recurrente en el ensayo sobre el arte. En Nietzsche Heidegger afirma: "En el arte se toma la decisión acerca de qué es la verdad, y esto quiere decir siempre para Nietzsche acerca de qué es lo verdadero, es decir qué es lo que propiamente es" (GA 6.1, 71 / 77).

20 "Pero lo que transfigura y la transfiguración son aquello que deviene y aquel devenir que, tomando en cada caso algo ente, es decir algo que ha sido fijado, que se ha vuelto fijo, algo solidificado, lo elevan más allá y fuera de sí, hacia nuevas posibilidades; esas posibilidades no son simplemente una meta apetecible, distante y secundaria al servicio del goce de la vida y de la «vivencia», sino un fundamento previo y primordial que templa la vida" (GA 6.1, 511 / 453).

21 En la versión española Manuel Garrido traduce "acaecimiento". Por las razones que expondré a continuación prefiero "acontecimiento" y sus variantes.

22 Aquí traduce "acaecer". Véase nota anterior.

23 Véase también GA 71, 184 / 233-234. Allí el filósofo alemán identifica er-äugen con monstrare, ostendere. Como señala Thomas Sheehan (2001) aquí Heidegger está siguiendo la traducción de los hermanos Grimm de er-eigen al latín: monstrare, ostendere (obs-tendere, literalmente traer algo delante) (197).

24 Por eso Sheehan sostiene que, si llamamos al Ereignis un acontecimiento, debe interpretarse como un acontecimiento a priori de la apertura del claro. Por lo tanto, el Ereignis, concluye Sheehan, no tiene tanto que ver con la apropiación sino con la apertura y la manifestación, aunque tampoco eso quiere decir que deba dejarse de lado absolutamente el sentido de apropiación, siempre y cuando "si entendemos el propium de la apropiación como la apertura de lo abierto" (Sheehan 2001, 198).

25 Volveremos sobre esta cuestión de la apropiación en los capítulos 4 y 5.

26 Cómo se verá en el capítulo 4, en “El origen de la obra de arte” Heidegger utiliza casi siempre Geschehnis en vez del término posterior Ereignis. Aquí funcionan como sinónimos.

27 Esta afirmación sirve para contextualizar y comprender el rol del útil y de la cosa en otras conferencias, por ejemplo, el puente en “La pregunta por la técnica” (1949) y en “Construir, habitar, pensar” (1951) y la jarra en “La cosa” (1951).

28 El libro de von Herrmann, junto a un ensayo de Pierre Pochon (2006), son de los pocos trabajos que tratan el problema del arte en relación a la noción de abrigo.

29 Fórmula que utilizaban tradicionalmente pintores, escultores, artesanos para firmar la autoría de una obra.

30 “Y ello [mostrar la vigencia de Kant] ha sido intentado en el ‘libro sobre Kant’; pero fue posible sólo por haber empleado violencia con respecto a Kant, en dirección a una concepción más originaria precisamente del proyecto trascendental en su uniformidad, puesta de relieve de la imaginación trascendental. Esta interpretación de Kant es ‘historiográficamente’ incorrecta, por cierto, pero históricamente, es decir, referida a la preparación del pensamiento venidero y sólo a ello, es esencial, una indicación histórica a algo totalmente diferente” (GA 65, 253 / 208-209).

31 Cómo se da concretamente esta transformación lo iremos viendo en los capítulos siguientes.

32 Volveré sobre esta cuestión en el capítulo 4.

33 Véase la versión online del diccionario elaborada por la Universidad de Trier (Grimm y Grimm 2020).

Capítulo 3

Extrañamiento y visibilización en la obra de arte

1. Introducción

En el capítulo anterior hemos caracterizado a la obra de arte como un ser anfibio en tanto que es un ente en el que se da el abrigo del ser, es decir, es un ente híbrido que convive en los dos planos, el del ser y el del ente, casi como

un puente dentro de la diferencia ontológica. Esto implicaba que la obra de arte funcionaba de algún modo como un mediador entre el ser y el ente. Pero la siguiente pregunta que surge es: ¿por qué el arte tiene este lugar privilegiado? ¿por qué la obra de arte y no cualquier otro ente? ¿por qué en la obra de arte, un artefacto más creado por el hombre, se abriga al ser? O en palabras de Heidegger: “¿qué es la verdad para tener que acontecer en algo creado? ¿Hasta qué punto tiene la verdad una tendencia hacia la obra en el fondo de su esencia?” (GA 5, 48 / 44). Si bien esta pregunta no es respondida explícitamente por Heidegger, reconstruyendo la argumentación de “El origen de la obra de arte”, propongo tres razones que justifican el lugar privilegiado de la obra de arte como “mediadora” entre el ser y el ente:

La obra de arte rompe o desautomatiza el modo habitual que tenemos de percibir las cosas.

La obra de arte, en su mismo aparecer singular y al desnaturalizar nuestra mirada, permite entrever las propias condiciones de manifestación del ente en general.

La obra de arte, al exhibirse como tal, inaugura un espacio de sentido, o en palabras del propio Heidegger, “pone en obra la verdad”.

En este capítulo me concentraré en los primeros dos puntos, que aparecen en la primera sección de “El origen de la obra de arte”, “La cosa y la obra”. Fundamentalmente me concentraré en el ejemplo del cuadro de los zapatos de van Gogh y a partir de éste del efecto de choque (Stoβ) que produce la obra y de los rastros de las condiciones de manifestación que permite entrever. En el próximo capítulo me abocaré con más detenimiento a la noción de verdad y a cómo la obra inaugura un campo de sentido.[1]

2. Van Gogh y la pregunta por la obra

El punto de partida metodológico en “El origen de la obra de arte” para alcanzar la esencia del arte es la pregunta por el carácter de obra de la obra. Lo primero que salta a la vista de una obra es su carácter de cosa. Toda obra de

arte descansa en un sustrato “cósico”. El cuadro es un marco que se cuelga en la pared, la música de los Beatles es reproducida en el celular y El Aleph descansa en la biblioteca, aunque a veces lo use como soporte cuando la mesa se mueve mucho. En este sentido son meros objetos, “se trata seguramente de la perspectiva propia de la señora de la limpieza del museo o del transportista” (GA 5, 9 / 13), como aquella encargada de limpieza que, confundiendo la pieza ¿Dónde vamos a bailar esta noche? de Sara Goldschmied y Eleonora Chiari con los restos de una fiesta, limpió la instalación. El término sustrato cósico no es azaroso: el poema no se reduce al libro como la música no se reduce a la partitura, pero ambas precisan de un sustrato cósico, es decir, se manifiestan como cosas. Si destruyo un libro de poesías de Hölderlin esto no quiere decir que la obra de arte del poeta alemán sea aniquilada. La obra no se identifica con la versión impresa, pero necesita de ella, necesita un sustrato cósico de la misma manera que la música debe surgir del instrumento o ser reproducida en un dispositivo.

La obra entonces se presenta como una cosa, pero difícilmente alguien sostendría que es una mera cosa. Hay “algo más”, sostiene Heidegger, que lo hace una obra y no una cosa. Pero para entender en qué consiste ese “algo más” es preciso dilucidar en qué consiste el carácter de cosa de la obra. Para contestar esta pregunta Heidegger hace un largo recorrido de las distintas interpretaciones de cosa que se dieron a lo largo de la historia de Occidente y muestra por qué éstas son insuficientes para dar con el qué de la cosa, es decir, no dan cuenta de aquello que el fenómeno “cosa” es. Resumo brevemente la exposición y los argumentos de Heidegger. Las interpretaciones de cosa que ha adoptado el sentido común filosófico son fundamentalmente tres:

La cosa consiste en una substancia inmutable que funciona como soporte de accidentes variables. El bloque de granito es una sustancia con determinados accidentes (macizo, áspero, extenso, de determinado color, etc.)

La cosa consiste en aquello que captamos sensiblemente, la unidad de la multiplicidad de sensaciones que nos proveen los sentidos.

La cosa consiste en una materia conformada. Una determinada materia es moldeada, informada por la forma. Esta síntesis explica la constitución tanto de los entes naturales como de los entes artificiales, creados por el hombre.

Pero estas interpretaciones tradicionales de la cosa no bastan para dar cuenta de qué es propiamente la cosa, son “un atropello al ser-cosa de la cosa” (GA 5, 15 / 21). Analicemos ahora las objeciones de Heidegger:

En el primer caso, la substancia se identifica con todos los entes y no exclusivamente con la cosa. Es decir, el concepto es tan amplio que no es productivo para distinguirla del resto de los entes.

En el segundo caso el filósofo alemán argumenta que no se perciben un conjunto de sensaciones, sino la cosa misma. Nosotros escuchamos un portazo o el auto que arranca, no un conjunto de sonidos y ruidos. El sonido percibido es, en una segunda instancia, una abstracción de la cosa por parte del intelecto. “Las cosas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación” (GA 5, 10 / 18). Es decir, si tenemos en cuenta el análisis de Ser y tiempo, las cosas se me presentan inmediatamente cómo útiles en un determinado contexto pragmático, no como un conjunto de sensaciones.

La idea de la cosa como materia conformada, que parece ideal para interpretar el ente artístico, adolece de la misma falencia que las otras interpretaciones, no nos permite distinguir las cosas del resto de los entes. “Forma y contenido son conceptos comodín bajo los que se puede acoger prácticamente cualquier cosa” (GA 5, 12 / 19). A su vez, señala que se olvida que la concepción de la cosa como materia conformada surge de la experiencia de la elaboración de un útil y luego se traslada a todos los entes. Por ejemplo, el carpintero toma una materia y le da cierta forma para conformar la mesa. Tanto la forma como la materia se determinan a partir de la utilidad del producto que se está por conformar. Es decir, no puedo hacer un martillo de goma, dado que requiere cierta resistencia para realizar su cometido, y debe poseer cierta forma para que pueda martillar. Heidegger sostiene que, en parte impulsada por la visión cristiana de un Dios artesano, la tradición filosófica proyectó esta experiencia de producción humana al resto de los entes.[2] Es decir, todos los entes se componen de materia y forma, pero sin su remisión a un “para”, “es una especie de utensilio [Zeug], pero uno desprovisto de su naturaleza de utensilio [Zeugseins]” (GA 5, 15 / 21). La interpretación de la

materia y la forma surge cuando se ha olvidado lo propio del útil, que es, como veremos a continuación, la fiabilidad (Verläßlichkeit).[3]

Estas tres interpretaciones, aparentemente incuestionables a lo largo de la historia de la filosofía, son, entonces, estériles para analizar el concepto de cosa y el concepto de obra. Las tres tienen en común que ejercen “violencia” o “atropello” sobre la cosa y no permiten que se muestre como tal.[4] Sin embargo, hay una de las tres que ha predominado en la tradición filosófica: la interpretación de la cosa como materia conformada. Esto no es para Heidegger producto del azar. Como intenté mostrar, esta interpretación surge de la praxis humana, de la experiencia del útil. Éste es el ente que “nos resulta más familiar en su ser” (GA 5, 17 / 22), es el ente que, como vimos en Ser y tiempo, se da en el modo inmediato de la cotidianidad. Usualmente interpretamos lo que nos rodea como entes útiles. Por eso, concluye Heidegger, el punto de partida para determinar el ser de la cosa y el ser de la obra será, al igual que en la obra de 1927, el útil (das Zeug). Sin embargo, el procedimiento será bastante diferente. Heidegger, “prescindiendo de cualquier teoría filosófica” (GA 5, 18 / 22), no hará una descripción conceptual detallada de las distintas remisiones que conforman el ser del útil, sino que partirá de un útil concreto, un par de botas de campesina. Para hacer una descripción “directa” usará como “ejemplo gráfico” un cuadro de Vincent van Gogh donde se representan unas botas (GA 5, 18 / 22). Como sostiene von Herrmann (1994), para poder describir el útil, éste nos debe ser dado y éste nos es dado en el cuadro de van Gogh, la pintura es el modo de acceso al fenómeno del útil (106-108). Gracias a Meyer Schapiro, historiador del arte norteamericano, sabemos a cuál de los ocho cuadros de zapatos que pintó el artista holandés se refiere Heidegger. Schapiro le escribió al filósofo alemán consultándole a qué pieza aludía en la conferencia y Heidegger le respondió que había visto el cuadro en una exposición en Ámsterdam en 1930. Por medio de este dato Schapiro pudo identificar que era la pieza número 255 del catálogo de La Faille. Pero como se verá a continuación, esta carta, en palabras de Derrida (2005), era una trampa (290).

Detrás del análisis de las botas se encuentra supuesto todo el desarrollo del útil en Ser y tiempo. En la conferencia señala lo que ya había sido desarrollado en la obra de 1927: el útil comparece como tal en su trato, las botas son propiamente “cuando [la campesina] trabaja en el campo y sólo en

ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo” (GA 5, 18 / 23). Es decir, el útil es un ser a la mano en cuanto cumple su función y pasa inadvertido. Pero Heidegger introduce en el ensayo sobre el arte un nuevo concepto: el pasar inadvertido del útil y su servicialidad o utilidad (Dienlichkeit) se basan en lo que llama la fiabilidad (Verläßlichkeit).[5] El usuario se fía de que el útil estará disponible y descansa en que cumplirá su función. Solo advierto el zapato cuando este se rompe, es decir, cuando esta fiabilidad se ve traicionada. Esto es lo que llamaba en Ser y tiempo las experiencias negativas del útil, los fracasos de la ocupación: solamente lo advierto cuando éste se rompe, me falta o apremia, o se presenta un obstáculo.

¿Qué podemos aprender de un útil en un cuadro? Como dice Derrida (2005), los zapatos del pintor holandés son doblemente inútiles: no pueden utilizarse, por obvias razones, y por el otro lado se muestra fuera de cualquier contexto pragmático, flotando en el vacío, nada nos señala ni su utilidad ni su usuario (353). Sin embargo, Heidegger agrega:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio. (GA 5, 19 / 23-24)

En este fragmento tan literario y descriptivo, tan distinto a la prosa de Ser y tiempo, se pueden encontrar las remisiones que constituyen el útil zapatos: 1. Las botas de la campesina sirven para proteger los pies (Um-zu); 2. a la vez son aquello que le permite trabajar en el campo (Wozu); 3. se utiliza, además, el cuero que da forma al zapato (Woraus); 4. y por último este conjunto de

remisiones se ordena según un “para final”, un destinatario (Worumwillen), el “en vista de” la campesina que quiere “tener seguro el pan”.[6] Todo este conjunto de remisiones pasan inadvertidos para la campesina mientras trabaja debido a la fiabilidad. Todo esto no se nos revela por medio de una explicación teórica o a partir de un informe de cómo proceder para elaborar un zapato. Lo propio del ser a la mano se manifiesta en la obra de van Gogh, el ser útil del útil nos es dado en el cuadro. ¿Cómo? Su capacidad de revelación no se funda en una concepción mimética de la obra de arte, el ser del útil no se manifiesta porque las botas están precisamente retratadas, porque sean copia de las originales que nos muestran la apariencia de los zapatos reales. Más bien, la obra nos revela el ser del útil de dos maneras: a. desautomatizando la mirada con la que interpretamos cotidianamente las cosas (punto 3); b. deja en evidencia las condiciones de manifestación del útil (punto 4). En los apartados que siguen analizaré estos dos puntos. Haré aquí un breve resumen del recorrido argumental que hace Heidegger para que queden claros los distintos pasos que se fueron dando. El itinerario fue el siguiente: primero fue preciso determinar el ser cosa de la obra. La cosa se entendió de distintas maneras a lo largo de la historia de la filosofía, pero prevaleció la lectura de la cosa como materia conformada. Ésta se deriva de nuestra experiencia inmediata y usual con el ente, el útil. Éste debe ser el punto de partida para ver en qué consiste la cosa. Luego se mostró cómo Heidegger decidió analizar el útil desde el cuadro de van Gogh para pensar el ser del útil por fuera del modelo materia y forma. La pintura nos revela el ser del útil. De este modo busca diferenciar dentro del concepto de cosa, lo propio de la obra en contraste con el Zeug.

3. El efecto de choque (Stoβ) de la obra de arte

La “proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente” (GA 5, 21 / 25). La obra de arte supone un choque (Stoβ), rompe con el modo habitual con el que interpretamos lo que nos rodea. Cuanto más se destaca la obra, “cuanto más puramente parece cortar todos los vínculos con los hombres, tanto más fácilmente sale a lo abierto ese impulso [Stoβ] […], tanto más esencialmente emerge lo inseguro y desaparece lo que hasta ahora parecía seguro” (GA 5, 54 / 48). La obra de arte irrumpe como novedad, en tanto que, como veremos, inaugura un nuevo espacio de sentido, y, con su emerger, suspende las relaciones habituales con lo que nos rodea, pone entre paréntesis lo que consideramos obvio, los

supuestos con los que interpretamos nuestra cotidianidad. La obra "nos empuja al mismo tiempo por fuera de lo habitual" (GA 5, 54 / 48). En definitiva, la obra produce un efecto de extrañamiento, lo que nos rodea se nos torna extraño, pone en crisis nuestro mundo. Como dice Vattimo, "la única forma de valorar auténticamente una obra de arte es comprobar si estimula verdaderamente una revisión de nuestro modo de ser en el mundo" (Vattimo 1993, 100).

Lo que nos choca es la mera presencia de la obra, en tanto que no se inserta en el mundo de la cotidianidad, no se reduce a los parámetros de la vida diaria. La obra de arte es una novedad que irrumpe y no se deja encasillar en el mundo dado. Aquí radica una de las principales diferencias con el útil. Cuanto mejor funciona un útil, menos lo advierto. Mientras que el útil desaparece en su trato, la obra se impone como digna de atención, no se presta a ser tratada como una cosa más entre las cosas. En el momento en que me encuentro escribiendo no advierto la silla que me sostiene, trato con ella sin prestarle mucha atención, doy por sentado que está allí y que cumple su función. La percibo, los sentidos me informan de su presencia, pero ya no la veo. Pero cuando en un museo contemplo Una y tres sillas de Joseph Kosuth, el útil aparece de otro modo, diferente al habitual, o como dice Luis Juan Guerrero (2008), "arranca al ente de la órbita de nuestros proyectos de dominación mundanal, […] 'desrealiza' al ente, lo vuelve 'in-útil' y lo 'confina' en el mundo de los imaginarios" (219). Lo mismo sucede con los zapatos representados en el cuadro de van Gogh. Una tesis semejante sostiene el formalista ruso Viktor Shklovski, en "El arte como artificio", refiriéndose específicamente a la poesía. Cotidianamente utilizamos al lenguaje de manera automática, sin percatarnos de las palabras que usamos para expresarnos, lo que llama el discurso prosaico. "Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra" (Shklovski 1980, 60). El formalista ruso entiende al arte como una vía que nos permite experimentar los objetos. La poesía nos libera de los automatismos perceptivos que produce el discurso prosaico, lo que hace que demos por sentados los objetos y no los advirtamos. El arte tendrá la finalidad de dar una sensación del objeto, es un medio para experimentarlo. Pero, ¿cómo desautomatiza la mirada concretamente la poesía? Shklovski pone como ejemplo la literatura de Tolstoi. El procedimiento del escritor ruso es el siguiente: no identifica los objetos y los acontecimientos con sus nombres prosaicos, sino que los describe como si los

viera u ocurriesen por primera vez. Jolstomer: Historia de un caballo, por ejemplo, es un relato estructurado a partir del punto de vista de un caballo y los objetos se presentan desde la perspectiva del animal, no la humana. Así describe, por ejemplo, la propiedad:

> Pero quedó completamente oscura para mí, por aquel entonces, la palabra su, por la que pude deducir que la gente establecía un vínculo entre el jefe de las caballerizas y yo. Entonces no pude comprender de modo alguno en qué consistía aquel vínculo. Sólo mucho después cuando me separaron de los demás caballos, me expliqué lo que significaba aquello. En esa época no era capaz de entender lo que significaba el que yo fuera propiedad de un hombre. Las palabras mi caballo, que se referían a mí, a un caballo vivo, me resultaban tan extrañas como las palabras: mi tierra, mi aire, mi agua.
>
> Sin embargo, ejercieron una enorme influencia sobre mí. Sin cesar, pensaba en ellas; y sólo después de un largo trato con los seres humanos me expliqué, por fin, la significación que les atribuyen. Quieren decir lo siguiente: los hombres no gobiernan en la vida con hechos, sino con palabras. […] Muchas personas de las que me llamaban su caballo ni me montaban siquiera; y, en cambio, lo hacían otros. No eran ellos los que me daban de comer, sino otros extraños. Tampoco eran ellos los que me hacían bien, sino los cocheros, los herreros y, por lo general, personas ajenas. […] El hombre dice: “mi casa”; pero nunca vive en ella. Tan sólo se preocupa de construirla y de mantenerla. El comerciante dice: “mi tienda”, “mi pañería”, por ejemplo; pero no utiliza la ropa del mejor paño que vende en ella. Hay gentes que llaman a la tierra “mi tierra”, pero nunca la han visto y jamás la han recorrido. Hay hombres que llaman a algunas mujeres “mi mujer”, “mi esposa” y, sin embargo, éstas viven con otros hombres. (Tolstoi 1966, 1121-1122 citado en Shklovski 1980, 61-62)

Mediante el recurso de describir la realidad cotidiana desde una perspectiva no humana, la del caballo, es decir, poniendo los objetos en otro contexto, Tolstoi hace reflexionar al lector sobre el lenguaje que utilizamos cotidianamente y las categorías conceptuales detrás de éste. Expresiones como “propiedad”, “mi mujer”, “mi casa”, que usamos de manera irreflexiva, son vistas con otros ojos gracias a la literatura. En esto consiste el artificio del arte, en romper con la automatización de la percepción de los objetos.[7]

Gianni Vattimo (1993; 2010) llega a comparar este “choque” que genera la obra en el espectador con el concepto de angustia de Ser y tiempo. Angustia

y choque (Stoβ) son dos caras de la misma afección, el extrañamiento que produce el ser-en-el-mundo. Es decir, el choque se produce ante la emergencia de un nuevo campo de manifestación y la angustia se genera cuando nos percatamos de la insignificancia de la totalidad del estar-en-el-mundo. Son dos experiencias, una positiva y otra negativa, de lo mismo: el extrañamiento del mundo. La obra de arte quiebra con el marco interpretativo que determina cómo nos relacionamos con las cosas cotidianamente, hace que éste se torne extraño, no familiar. Jay Bernstein (1993) justamente habla de "desfamiliarización" (88). Incluso es posible vincularlo con lo que Deleuze y Félix Guattari llaman la "desterritorialización". El territorio es aquel espacio en el que me muevo con comodidad y me es familiar, donde puedo orientarme a gusto, "es la marca constituyente de un dominio, de una morada" (Deleuze y Guattari 2015, 323). Ahora bien, como señala Zourabichvili, el territorio "no consiste en la delimitación objetiva de un lugar geográfico. El valor del territorio es existencial: circunscribe para cada uno el campo de lo familiar y de lo vinculante, marca las distancias con el otro y protege del caos" (Zourabichvili 2007, 42). La desterritorialización supone estar expuesto a lo no familiar, es la experiencia de lo inhóspito, del estar fuera de casa. Esto mismo es lo que produce la angustia en Ser y tiempo: "La totalidad respeccional ‒intramundanamente descubierta‒ de lo a la mano y de lo que está-ahí, carece, como tal, de toda importancia. Toda entera se viene abajo. El mundo adquiere el carácter de una total insignificancia" (GA 2, 247 / 205). Obviamente esto no significa que cae todo el sistema de remisiones que, como vimos, constituye el mundo en el que comparecen los entes a la mano, haciendo de todo útil un ente inútil. El hombre angustiado sigue utilizando su silla sin problemas mientras fuma un cigarrillo. La trama significativa, el mundo, no desaparece, sino que se torna insignificante en el sentido de que se me vuelve ajena, extraña.[8] Aquí encuentra Vattimo la conexión con el Stoβ, "al encontrarme con la gran obra de arte, el mundo tal y como estaba acostumbrado a verlo se me hace extraño, es puesto en crisis en su totalidad" (Vattimo 1993, 167).[9]

Sin embargo, se podría cuestionar esta división tan tajante que hace Heidegger entre útil y obra de arte. ¿Qué sucede con los objetos de diseño? ¿Es, por ejemplo, meramente un útil la Lámpara WA 24 diseñada por Wilhelm Wagenfeld? Este diseño icónico de la Bauhaus, aunque perfectamente podríamos haber elegido otro, evidencia que aquí el útil no se reduce simplemente a su utilidad, sino también se busca que tenga cierta apariencia

estética, que se imponga como digna de atención. La explosión del diseño en el siglo XX borró los límites entre un producto artístico y un producto industrial, como señala Boris Groys (2014), haciendo que todo objeto se torne estético. Mientras que en el siglo XIX se consideraba a la obra de arte como lo opuesto al objeto producido industrialmente, el producto industrial se consideraba "alienante", ya que la obra no permitía una conexión entre el productor y el producto. El arte, en cambio, era considerado un trabajo manual de un artista individual que evocaba a su autor, incluso después de su muerte. En la obra de arte el artista se hacía presente. El día en que Duchamp puso un mingitorio en un museo, esto cambió drásticamente. Se le abre al artista la posibilidad de presentar ese mismo objeto industrial como obra de arte y al mismo tiempo se abre la posibilidad de la estetización de las cosas que usamos cotidianamente (Groys 2014, 120-121). Luis Juan Guerrero, filósofo argentino y uno de los primeros lectores de Heidegger en Latinoamérica,[10] es también crítico de la terminante división entre obra y útil que realiza el filósofo alemán. El pensador argentino arguye que esta separación quizás tenga que ver con una estrategia expositiva por parte de Heidegger, a fin de hacer más claro su punto. Pero lo cierto es que el profesor de Friburgo no ha dado ningún indicio de que esta división sea meramente didáctica ni que el útil pueda ser considerado obra de arte. Guerrero propone un ejemplo, una fuente de barro cocida, para mostrar la posibilidad de un ente híbrido que convive en el mundo utilitario y en el mundo artístico. ¿Puede una fuente de barro cocida considerarse una obra de arte?

> Un alfarero anónimo moldeó la tierra, cubrió las superficies con rápidas pinceladas, afiebradamente coció en el horno su pan de barro y luego lo vendió, por unas monedas, en el mercado. El alfarero no "sabe" que es una "obra de arte"; para el traficante es una vulgar mercancía y para la cocinera, un confiable instrumento. (Guerrero 2008, 219)

Si bien no es un objeto industrial, como señalaba Groys, sino más bien un producto artesanal, el sentido es el mismo: un ente híbrido en el que conviven la utilidad y la elaboración artística. Así, dependiendo del contexto en que se inserte, la obra se presenta como mera mercancía para el comerciante, como instrumento de trabajo para el cocinero. Pero también puede romper con ese mundo dado previamente, con ese contexto significativo, puede provocar el choque que produce una obra de arte. La fuente se revela no ya en un cuadro o en un poema, sino en la misma fuente. El útil-obra se impone como digno de

atención sin la mediación de la pintura o la poesía. “En un momento de ocio [la cocinera] la llevó [a la fuente] a la altura de sus ojos y, sin proponérselo, la ‘desrealizó’, la convirtió en una ‘bella apariencia’, en una danza de ritmos plásticos” (Guerrero 2008, 220). Mientras que en el análisis heideggeriano hay una clara e infranqueable diferenciación entre el útil y la obra, en la fuente se da una “una integración de los comportamientos humanos” (Guerrero 2008, 220). Es cierto que Guerrero no explica cómo la fuente cumple con el otro requisito que para Heidegger una gran obra de arte debe tener, que abra mundo, pero para el filósofo argentino, en tanto tiene la capacidad de autoexhibirse y generar ese choque propio de la obra, podríamos decir que es una obra de arte.

Por lo tanto, la obra de arte produce este choque porque es capaz de autoexhibirse, porque no se deja subsumir por el horizonte pragmático que inaugura el Dasein. Esto es lo que Heidegger llama la “autosuficiencia de la obra” (Selbstgenügsamkeit). De la misma manera que el útil, la obra es producto de la mano del hombre. “Pero, a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada” (GA 5, 14 / 20). El útil es útil en tanto que siempre está en relación con un usuario, el Dasein, es decir, en tanto que está inserto en un entramado pragmático que le da sentido. La obra de arte presenta la particularidad de que es un producto humano que no se deja insertar en ese entramado, es autosuficiente. Lo es en tanto que, como se verá en el próximo capítulo, inaugura un nuevo entramado de relaciones, abre un mundo. Si la obra de arte se redujera, por ejemplo, a las intenciones del artista, entonces se agotarían las posibles significaciones de la obra en la mirada de su creador. Pero la obra trasciende épocas y siempre puede ser leída nuevamente.

4. La obra de arte como indicio de las condiciones de manifestación del ente

“Pero tal vez todas estas cosas sólo las vemos en los zapatos del cuadro, mientras que la campesina se limita sencillamente a llevar puestas sus botas” (GA 5, 19 / 24). ¿Qué es precisamente eso que vemos en los zapatos del cuadro? ¿Qué significa que la obra desvela el ser del útil? ¿Qué revela la representación artística de un par de zapatos que no pueden mostrar las verdaderas botas? Günter Seubold (2005) responde: “nada” (71). El análisis

heideggeriano del cuadro de van Gogh fue muy discutido a lo largo de los años. Revisemos con más atención qué sucede en la pintura de los zapatos. El útil, las botas, como vimos, son propiamente lo que son, comparecen como tales, en tanto que son usadas. Las botas del cuadro no pueden ser utilizadas obviamente, pero, por alguna razón, afirma Heidegger, frente al lienzo del pintor holandés podemos captar el ser útil de los zapatos. Aquí sucede algo análogo a lo que en Ser y tiempo llamaba la experiencia privativa de la "mundicidad" (Weltmässigkeit). Con este término Heidegger apunta a la pertenencia de los entes al mundo, la pertenencia de las cosas a la trama significativa que les permite comparecer. La mundicidad no es un ente que nos aparece, sino que marca la pertenencia al mundo del útil, es decir, el hecho de que es parte de un sistema de relaciones, se nos muestra indirectamente a partir de ciertos modos de la ocupación, modos que Heidegger caracteriza como "fracaso". Heidegger reconoce tres modos de fracasos de la ocupación:

La llamatividad (Auffälligkeit): Cuando el martillo se rompe en el uso ya no pasa inadvertido, sino que le prestamos atención, se nos presenta como inutilizable. Al dejar de cumplir su función, al dejar de estar a la mano, disponible, llama la atención como algo que está-ahí, inservible.

La apremiosidad (Aufdringlichkeit): Apunta a la experiencia de la ausencia de lo a mano. Cuando el útil no está, apremia, se necesita con urgencia. Nos percatamos de él, deja de pasar inadvertido, cuando no podemos realizar aquello que queríamos con ese instrumento.

La rebeldía (Aufsässigkeit): Es la experiencia del estorbo u obstáculo que no me permite llevar a cabo lo que me proponía. Es cuando algo "no a mano" comparece en la ocupación como aquello que la obstaculiza.

Los tres momentos de "fracaso" de la ocupación hacen aparecer al útil por fuera del contexto pragmático que lo constituye como un objeto que está-ahí (Vorhandensein).[11] Pero no se torna un mero objeto de contemplación, sino que el rastro, la estela de utilidad, sigue presente. Es por ello que la interpreto no como una mera cosa, sino como un "trasto inútil". Decimos que es inútil por la utilidad que poseía antes del fracaso. Cuando el útil se vuelve inútil, ya sea porque se rompe, falta o se presenta un obstáculo, cae el sistema

referencial del que es parte, es decir, me percato de la necesidad de que el útil, para que sea útil, pertenezca a este conjunto de relaciones, pertenezca a un mundo. Al quedar impedido el “para” que constituye al útil, lo que estaba implícito en el trato de la vida diaria con ese útil, se hace explícito al no estar presente. La falla del útil nos hace tomar conciencia de la pertenencia de éste a un contexto pragmático de remisiones.[12]

Algo semejante sucede en la obra de arte. Cuando estamos ante los zapatos de van Gogh o La fuente de Duchamp, ¿no estamos ante otra experiencia privativa de la mundicidad? Como señalábamos en el apartado anterior, la contemplación de las botas nos disloca, nos llama la atención, dado que aparece fuera del contexto remisional habitual y, por tanto, no puede comparecer del modo al que estamos acostumbrados: en nuestro trato utilitario. Pero este tipo de obras no solo conmocionan el espacio de sentido en el que regularmente nos movemos, sino que manifiesta la estructura remisional del útil. No es que a partir de la obra conozcamos explícitamente todas las referencias pragmáticas que lo constituyen, sino que nos percatamos de los rastros de esta estructura. El inútil útil representado nos revela, de la misma manera que las experiencias de la llamatividad, apremiosidad y rebeldía, la estructura del utensilio de manera privativa, suspendiendo o interrumpiendo las remisiones propias de las botas que constituyen su trato cotidiano. Es decir, en el cuadro de van Gogh la estructura remisional brilla por su ausencia, el útil pasa a mostrarse como inempleable. En este sentido dirá Derrida (2005) que “es en la inutilidad ─de los zapatos: del cuadro─ que vamos a «leer» […], «ver» dice Heidegger, la utilidad del producto, el ser-producto del producto como utilidad” (359). Es decir, en la inutilidad de la pintura, en la suspensión de las remisiones que se suponen en el trato con un par de botas, aparece la verdad del útil. Esta no es otra cosa que la fiabilidad. Es en la ausencia de las remisiones que constituye al útil que se desoculta la fiabilidad del artefacto. En esta primera parte del ensayo se introduce la noción de verdad que se desarrollará en la segunda y tercera parte del trabajo y que nosotros trataremos en el siguiente capítulo. O como dice Michael Kelly (2003), se manifiesta “la precomprensión de los zapatos como efecto del (desocultamiento de) la esencia de los zapatos” (26). La obra de arte conmociona el mundo en el que habitualmente nos movemos, pero, a la vez, señala las condiciones de manifestación de los entes, nos revela, privativamente, cómo comparecen las cosas en la vida cotidiana. La obra es una huella, un rastro, que indica la producción de sentido. “Dejamos que la obra sea la que nos dice qué es un útil.

De este modo, casi clandestinamente [gleichsam unter der Hand], salió a la luz qué se pone en obra en la obra" (GA 5, 23-24 / 27).[13] Algo semejante a las botas de van Gogh sucedería, por ejemplo, con Diamond Dust Shoes de Andy Warhol, en contraposición a lo que sostiene Fredric Jameson (1991), para quién estos zapatos, a diferencia de los de van Gogh, "no nos hablan en absoluto" (8). Según éste aquí tenemos una serie de objetos "muertos", "colgados juntos en el lienzo como nabos" (8), es decir, despojados del mundo del cual surgieron. "Por lo tanto, en Warhol no hay forma de completar el gesto hermenéutico y restaurar a estas rarezas todo el contexto vivido más amplio del salón de baile, el mundo de la moda jetset o de las revistas de glamour" (8-9). Pero si entendemos el análisis heideggeriano de la perspectiva desarrollada, son justamente los zapatos "muertos" sin ser utilizados, sea en el campo, sea en el salón de baile, los que nos hablan. Dicho de otra forma, en la obra de arte aparecen objetos representados, en este caso los zapatos, pero con ello también se visibiliza lo que en la vida cotidiana es invisible: las condiciones de manifestación de los entes, es decir, el sentido se muestra como aquello que posibilita el aparecer de las cosas en la vida cotidiana.[14]

El ready made es un ejemplo aún más palpable de lo que estamos diciendo. Allí el mismo útil, el producto industrial, es la obra. El ejemplo más paradigmático es La fuente de Marcel Duchamp. En 1917 el artista francés envió de manera anónima un mingitorio a un jurado artístico estadounidense del cual formaba parte. Este objeto no es más que un mingitorio cualquiera entre tantos, escogido entre centenares de ellos, todos idénticos, que se producían en serie en una fábrica. Lo único que lo distingue de miles de mingitorios de su época es la firma: R. Mutt. Al contemplar esta obra en el museo, se impone como digna de atención y suspende las relaciones habituales con las que usualmente tratamos este tipo de útiles, dado que nadie haría uso de él en el museo. Al quedar vedado su carácter utilitario, emerge lo que constituye como útil, su carácter remisivo. Esto es lo que Duchamp llamó ready made, literalmente "ya hecho", "ya confeccionado". Es decir, este objeto ya confeccionado se distingue del resto, idéntico a él, por la decisión del artista. Sigue siendo materialmente el mismo, pero el artista, al descontextualizarlo, lo convierte en un objeto digno de atención, digno de ser "mirado". Esto lo podemos ver en la obra de Gabriel Baggio, La Pampa se ve desde adentro. Allí las herramientas, esmaltadas con lustre de oro, nunca pueden pasar desapercibidas. La paradoja de estos útiles inútiles ‒¿quién

cavaría en el medio de La Pampa con una pala de oro?– rompen con la mirada automatizada del mundo pragmático cotidiano.

Es por eso que me parece que la famosa crítica de Meyer Schapiro es irrelevante. En 1968 el historiador del arte norteamericano publica "La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh", escrito que fue uno de los primeros en cuestionar la interpretación que hace el filósofo alemán del cuadro del famoso pintor e intentó demostrar que las botas no pertenecían a una campesina, como sostiene Heidegger, sino más bien al propio artista holandés. Para Schapiro (1999) de ningún modo se puede afirmar que el cuadro "expresa el ser o la esencia de los zapatos de la mujer campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo" (149). Heidegger se olvida de lo primordial, ignora lo personal de los zapatos que lo hacen interesante para el artista, ignora la presencia del artista en su trabajo. Schapiro entiende las botas como una alusión a un objeto personal del artista que tenía un hondo significado para él. Esta interpretación se sustenta sobre un pasaje de las memorias de Paul Gauguin: "En el estudio había un par de grandes zapatos con clavos, muy gastados manchados de barro; él hizo de ellos una notable pintura de naturaleza muerta. No sé por qué intuí que había una historia tras esta vieja reliquia" (citado en Schapiro 1999, 153).[15] Para Schapiro definitivamente son los zapatos del artista. Las botas son un autorretrato del mismo van Gogh, son un símbolo de sí mismo. De ahí el título de su ensayo: "la naturaleza muerta como objeto personal". "Para un artista, aislar sus zapatos gastados como tema de un cuadro significa expresar su preocupación por las fatalidades de su ser social. No sólo los zapatos como un instrumento de uso, […] sino los zapatos como parte de un yo" (Schapiro 1999, 152). Nada hay en el cuadro que apunte o remita a una campesina. Lo que Heidegger imagina a partir de la obra del holandés podría hacerse a partir de cualquier par de zapatos o cualquier pintura o fotografía de éstos. Toda la florida descripción del campo y la campesina no es más que una proyección subjetiva del pensador alemán en el cuadro. O como sostiene Mirjam Schaub (2010), "inventa alrededor de los zapatos una narrativa en miniatura, un mundo cliché en miniatura" (278).

No niego que la interpretación de Schapiro, basada en los argumentos reproducidos, es mucho más consistente que la de Heidegger,[16] que, más que producto de una investigación rigurosa del origen de la pintura, parece producto de su imaginación. Heidegger recrea sin duda un mundo rural que no

se sigue de los elementos pictóricos de la obra, proyección que a Derrida (2005) le parece “ridícula”, “lamentable” y para “morirse de risa” (307). Incluso no es claro si Heidegger asume que el cuadro representa inequívocamente unas botas de campesinas o más bien el filósofo se refiere a lo que la pintura le evoca a él. En Introducción a la metafísica vuelven a aparecer los cuadros de van Gogh. Estos, afirma Heidegger, no representan nada, pero, sin embargo, “uno se encuentra enseguida a solas con lo que allí es, como si [el destacado es mío] uno mismo, al caer la tarde otoñal, regresara cansado del campo a casa, con el pico en la mano y a la débil lumbre de las últimas brasas de la hojarasca de patata quemada” (GA 40, 38 / 40-41). Aquí no parece estar diciendo que lo que van Gogh representa son unas botas de campesina, sino que a él le evoca, le remite a la jornada de trabajo rural. Pero volviendo a lo anterior, podríamos decir que Schapiro tiene razón, “demasiada razón” como dice Derrida (2005, 322), lo que hace que el historiador olvide o no considere el contexto en que aparece el célebre cuadro de van Gogh. Es preciso tener en claro qué busca Heidegger con esta descripción y preguntarse si la crítica del historiador del arte norteamericano es relevante teniendo en cuenta los objetivos del filósofo alemán en el escrito. Schapiro acusa a Heidegger de descontextualizar la obra de van Gogh, pero este “detective ontológico”, como bautiza Marshall Berman al historiador del arte norteamericano (2002, 195), hace lo mismo que le critica al profesor de Friburgo. El intelectual norteamericano desconoce el contexto conceptual donde aparece el cuadro de van Gogh y los antecedentes desarrollados en Ser y tiempo. Toma el puñado de páginas donde se analiza la pintura de los zapatos y olvida el resto. Es decir, teniendo en cuenta lo tratado en la obra de 1927 y el proceder argumentativo de “El origen de la obra de arte”, la pregunta por el dueño de los zapatos parece irrelevante. Como sostiene Jacques Derrida, no importa si las botas pertenecen a una pobre campesina o a un famoso pintor holandés, lo que pretende mostrar Heidegger es que el cuadro revela el ser útil de los zapatos. Del mismo modo, sería absurdo preguntar por el dueño del mingitorio de Duchamp. El cuadro de van Gogh es retomado para mostrar el ser-útil del útil.[17] Ni siquiera es relevante a qué cuadro de los zapatos se refiere específicamente, dado que, como afirma Petzet, las “diferentes versiones muestran cada una insistentemente lo mismo” (2007, 178), es decir, la estructura ontológica del útil.

Poco se ha dicho de la obra per se aún. Lo que desoculta la obra de arte no es el dueño de las botas, sino cómo se constituye el útil, las condiciones de

manifestación del útil. “No es en cuanto zapatos-de-campesino, sino en cuanto producto (Zeug) o en cuanto zapatos como producto que el ser-producto se manifestó” (Derrida 2005, 310). En la vida cotidiana, sea en el labor diario de la campesina, o sea en los paseos del pintor por los mercados, los zapatos pertenecen a un todo referencial que queda vedado en su trato, que pasa inadvertido, y que en la pintura puede salir a la luz. “La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se encuentran los zapatos” (GA 5, 18 / 23), y agrega en la edición de Reclam de 1960, “ni a quién pertenecen” (GA 5, 18). No es la descripción del mundo de la campesina la que permite al ser del útil desocultarse,[18] sino que la obra nos lleve bruscamente a “un lugar distinto” del habitual. Este choque desarma el entramado de remisiones que está supuesto en nuestro trato cotidiano con las cosas. Julian Young afirma que la evocación del mundo de la campesina a partir del cuadro de van Gogh “es poética más que analítica” (2004, 22). Más que poética, a mi modo de ver, es didáctica. Con la descripción de la campesina Heidegger quiere mostrar, en contraste con lo podemos ver en la obra, cómo comparece el útil en su trato cotidiano, en la labor diaria. Es decir, el filósofo alemán escenifica un posible ámbito donde las botas podrían ser utilizadas, el trato diario de la muchacha en el campo, ya que debemos “considerar el utensilio dotado de utilidad [das dienliche Zeug] en el momento en que está siendo usado para algo [in seinem Dienst]” (GA 5, 18 / 23). Pero lo central aquí no es la campesina ni la tierra donde trabaja, sino las botas, en tanto que en la obra se desoculta el ser-útil del útil.

Si, en cambio, la obra de arte consistiese para Heidegger en manifestar el mundo de la campesina, como sostienen por ejemplo Hubert Dreyfus (2005, 409) e Iain Thomson (2019), entonces, la crítica de Schapiro sería relevante (cuando Dreyfus sostiene lo contrario). Como intenté demostrar, lo que revela la obra de arte no es el mundo de la campesina sino el ser del útil. La descripción del ámbito rural donde Heidegger encuadra las botas es una evocación del filósofo, posiblemente determinada, al decir de Schapiro (1999), por su “concepción social” y “su duro patetismo de lo primordial y terrenal” (150),[19] y no algo que revele la obra. Si sostuviésemos que la obra es la que manifiesta el mundo rural, habría que demostrar qué elementos pictóricos de la obra evocan el campo, lo que, después de los argumentos esgrimidos por Schapiro, es ciertamente difícil de justificar.

Si hay algo cuestionable en todo esto será únicamente el hecho de que hayamos aprendido tan poco en la proximidad a la obra y que lo hayamos expresado de manera tan burda e inmediata. Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio [Zeug], tal como podría parecer en un principio. Por el contrario, el ser-utensilio del utensilio [Zeugsein des Zeuges] sólo llega propiamente a la presencia [zu seinem Vorschein] a través de la obra y sólo en ella. (GA 5, 21 / 25)

Poco hemos dicho, poco hemos aprendido de la obra. Hasta ahora la obra apareció en el contexto de diferenciar el útil y la obra y comprender el carácter cósico de la obra. La conclusión a la que llegó Heidegger fue que ni las interpretaciones de la cosa ni el modelo del útil sirven para comprender realmente el carácter de obra de la obra. Ésta puso en obra la verdad del ente zapato, "es la apertura [die Eröffnung] por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza" (GA 5, 21 / 25). Esto no quiere decir que la obra se reduzca a replicar o reproducir el entramado pragmático que abre el Dasein con su acción. La obra de arte, al abrir, como veremos a continuación, un nuevo espacio de sentido, un mundo, suspende momentáneamente el entramado significativo con el que tratamos cotidianamente los entes y, negativamente, por su ausencia, se revela la estructura remisional y se desoculta la fiabilidad. Que la obra de arte "ponga en obra la verdad" no quiere decir, entonces, meramente que manifiesta la estructura remisional del útil. Sería ridículo pensar que esto es lo que quiere proponer Heidegger. Todo el análisis de las botas de van Gogh sirve para descartar el modelo del útil para entender a la obra de arte y para comenzar lo propio de ésta, el poner en obra la verdad.

Volviendo al punto central, en la obra de arte no solo se desoculta el ser del útil, sino que se deja entrever, no un ente concreto, no un objeto determinado, sino las condiciones de manifestación de todo ente: para que un ente sea, es preciso que se inserte en un espacio de sentido. Que en la pintura de van Gogh acontezca la verdad "no quiere decir que en ella se haya reproducido algo dado de manera exacta, sino que en el proceso de manifestación [Offenbarwerden] del ser-utensilio del utensilio llamado bota, lo ente en su totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, alcanzan el desocultamiento" (GA 5, 43 / 40. Mi destacado). Es decir, en el proceso por el cual el ser del útil emerge, se manifiesta también el ser como sentido. Analicemos el otro ejemplo que propone Heidegger, la obra de arte olvidada

de “El origen de la obra de arte”, como señala Karen Gover (2008), “La fuente romana” (1858) de Conrad Ferdinand Meyer:

> Se eleva el chorro y al caer rebosa
> la redondez toda de la marmórea concha,
> que cubriéndose de un húmedo velo desborda
> en la cuenca de la segunda concha;
> la segunda, a su vez demasiada rica,
> desparrama su flujo borboteante en la tercera,
> y cada una toma y da al mismo tiempo
> y fluye y reposa. (citado en GA 5, 23 / 26)

La obra de arte no es para Heidegger una copia, una reproducción de un objeto dado. El poema, en este caso, no está ni reproduciendo una fuente concreta (aunque sabemos que Meyer se basó en una fuente en Villa Borghese en Italia),[20] de la misma manera que van Gogh no está copiando unas botas específicas de una determinada campesina, ni la esencia general de una fuente romana, sino que, afirma Heidegger, “la verdad obra en la obra”. ¿Qué está queriendo decir aquí con esto? El profesor de Friburgo no se detiene mucho tiempo en este poema en el ensayo, apenas le dedica un par de palabras. Pero el poema de la fuente vuelve aparece en el seminario del semestre de invierno de 1936/37 sobre las cartas de Schiller sobre la educación estética del hombre. Allí contrasta la descripción del poeta con la descripción prosaica de alguien que no es artista. Uno describiría la fuente como un lugar donde brota una corriente de agua, da frescura, etc. Es decir, define qué es una fuente, cuál es su función, dónde se encuentra. Pero veamos qué sucede en el poema: “En un jardín romano está oculta una fuente, amparada de la fuerte luz del sol del mediodía, se levanta en un chorro tambaleante en la noche de oscuro follaje y se hunde en un cuenco y así lo derrama” (Meyer 1967, 247 citado en Heidegger 2005, 91). Lo que señala Heidegger es que aquí la fuente se describe a partir de lo que está en torno (Um-ihn-seienden) a ella (la noche, el día, el jardín, el cuenco). Es decir, el poema nos revela no una fuente particular, no es la descripción de un objeto singular, ni el estado subjetivo del hombre frente a un objeto, sino que se nos revela la pertenencia al mundo de los entes, nos muestra que el ente para ser tal debe pertenecer a un mundo, a un espacio de sentido. “En el decir del poema, en lo dicho, no es retratado de ningún modo una fuente, un ente, sino que es dicho el ser-fuente. Y no para decir lo que es una fuente, sino más bien […] [para sacar a la luz] el ser no

solo de la fuente sino de todos los entes” (Heidegger 2005, 114). El poema nos habla de la pertenencia al mundo de los entes, de sus condiciones de posibilidad.[21] “El cuadro que muestra el par de botas labriegas, el poema que dice la fuente romana, no sólo revelan qué es ese ente aislado en cuanto tal […], sino que dejan acontecer al desocultamiento en cuanto tal en relación con lo ente en su totalidad” (GA 5, 43 / 40. El destacado es mío). Ahora bien, como veremos a continuación en el siguiente capítulo, la obra de arte no sólo anuncia las condiciones de manifestación de los entes, sino que a la vez funda el espacio de sentido que hace posible que comparezcan.

5. Conclusiones

Presento una breve síntesis de los puntos y conclusiones más destacadas de este capítulo:

1. Heidegger parte de la tesis de que la obra es una cosa o, más bien, siempre tiene un sustrato cósico. La cosa tuvo distintas interpretaciones a lo largo de la historia de Occidente, las cuales Heidegger analiza y descarta por no poder dar cuenta de la coseidad de la cosa. Ahora bien, la interpretación de la cosa como la conformación de materia y forma tuvo un lugar central y muy influyente a lo largo de la historia dado que se deriva de la experiencia más cercana y usual que tenemos con los entes, el trato con el útil. Por eso es necesario que el análisis parta de este ente, es decir, partir de nuestra experiencia más familiar con las cosas para poder determinar qué es la cosa por sí misma. Para esto Heidegger decide no hacer un mero análisis teórico, sino partir de un cuadro, la famosa pintura de las botas de van Gogh, donde podemos alcanzar el ser del útil. Es fundamental tener en cuenta este itinerario argumentativo para poder tener en claro el lugar y el rol del cuadro de los zapatos viejos en “El origen de la obra de arte”.

2. Si lo propio del útil es pasar inadvertido cuando lo estoy tratando, la obra se impone como digna de atención. Y en este aparecer la obra rompe con nuestro modo habitual de comprender y de relacionarnos con las cosas. Esto es lo que Heidegger entiende como el efecto de “choque” (Stoβ), la obra nos choca, produce un efecto de extrañamiento respecto al modo habitual en el que nos movemos en el mundo, “desautomatiza” la

mirada. Esta capacidad de choque se funda en lo que el filósofo alemán llama “autosuficiencia” de la obra.

3. Al mismo tiempo, la obra no solo produce este extrañamiento del mundo de todos los días, sino que también, de un modo análogo a las experiencias de “fracaso” del útil desarrolladas en Ser y tiempo, nos revela las condiciones de manifestación de los entes, es decir, muestra la pertenencia al mundo de los entes, el hecho de que siempre se muestran en un entramado significativo.

1 Algunas cuestiones del presente capítulo se trabajaron preliminarmente en Belgrano (2017).

2 Este argumento ya se encontraba en el semestre de verano de 1927 Los problemas fundamentales de la fenomenología referido al par de conceptos existentia y essentia en general y a la materia y forma en particular. La tesis es que ambos se originan en el comportamiento productivo del Dasein: “Lo formado es, como también decimos, una configuración [Gebilde]. El alfarero forma un caso con arcilla. El dar una configuración se lleva tomando como guía y medida una figura [Bild] considerada como modelo [Vor-bild]. Mirando el aspecto anticipado de la cosa que ha de configurarse y recibir la forma, ésta es producida” (GA 24, 150 / 140-141).

3 Es decir, un ente conformado descontextualizado de su estructura remisional. Aquí Heidegger está suponiendo lo trabajado en Ser y tiempo, su crítica a las interpretaciones “teóricas” del ente que olvidan su carácter originario, su pertenencia a un contexto pragmático inmediato.

4 Para un análisis más exhaustivo de estas tres interpretaciones ver Herrmann (1994, 61-92) y Kockelmans (1986, 112-17).

5 “El estar a la mano se funda en la fiabilidad [Zuhandenheit gründet in Verläßlichkeit]” (GA 82, 64).

6 Otro elemento que aparece aquí implícito, como señalan Friedrich-Wilhelm von Herrmann (1994, 113-18) y Manuel Schölles (2011), es la disposición afectiva (Befindlichkeit). En el cuadro se manifiesta “la fatiga de los pasos de la faena” de la campesina, “todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia [das Beben] ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte” (GA 5, 19 / 23-24). Esto mismo se ve luego en el ejemplo del templo de Paestum, donde se nos abre “la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y

derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino” (GA 5, 27-28 / 30). Schölles concluye a partir de estos ejemplos que los estados de ánimo tienen un rol fundamental en la relación entre obra de arte y los espectadores o cuidadores, como veremos que los llama Heidegger. “El estado de ánimo, incluso aunque no se lo nombre como tal, tiene una eminente importancia sistemática en la teoría del arte del ensayo de Heidegger” (Schölles 2011, 102).

7 Adrián Bertorello (2010) analiza el estilo heideggeriano a la luz de la función poética del lenguaje que propone Roman Jakobson y de la propuesta de Viktor Shklovski. Fundamentalmente focaliza su atención en Ser y tiempo y las obras del primer Heidegger. La tesis de Bertorello es que Heidegger utiliza un lenguaje poco convencional para romper con el lenguaje prosaico o cotidiano, quebrar la automatización del lenguaje. La extrañeza que genera el lenguaje del primer Heidegger provoca un nuevo modo de comprender las cosas.

8 He trabajado con más detenimiento el concepto de angustia en Ser y tiempo en Belgrano (2018a) y en Belgrano (2021a).

9 En el ensayo “El arte de la oscilación” (2010) Vattimo compara el concepto de Stoβ heideggeriano con el shock que produce el cine según Walter Benjamin. La pieza cinematográfica para Benjamin se concibe “como un proyectil lanzado contra el espectador, contra cada una de sus certidumbres, expectativas de sentido, hábitos perceptivos, etc.” (Vattimo 2010, 139). Pero mientras que para Benjamin este shock es propio del cine, dado que se genera por el propio lenguaje cinematográfico que requiere una rápida sucesión de imágenes a las que se debe readaptar la mente, en Heidegger la obra causa un choque por el mismo hecho que ella es (2010, 140). Ahora bien, ambos autores comparten que la experiencia estética es la experiencia de un extrañamiento, el desarraigo es un elemento constitutivo de la obra de arte.

10 Luis Juan Guerrero, nacido en 1899, fue un filósofo argentino que se dedicó principalmente a la estética. En 1923 viaja a Alemania y se instala en Marburgo, donde es alumno de Martin Heidegger. Guerrero es uno de los primeros argentinos en conocer la obra del filósofo alemán y difundirla. Su obra principal es la Estética operatoria en tres direcciones, que se publica en tres tomos (1956, 1957 y 1967). Allí la presencia de Heidegger, y específicamente “El origen de la obra de arte” es central. He analizado la recepción del filósofo alemán por parte de Guerrero en mi tesis de maestría “Luis Juan Guerrero lector de ‘El origen de la obra de arte’ de Martin Heidegger en Estética operatoria en sus tres direcciones, Tomo I (1956).

Apropiaciones y distanciamientos del pensamiento heideggeriano” (Belgrano 2020c).

11 Pero para Heidegger existe una experiencia positiva de la mundicidad: el signo. Éste se caracteriza por remitir a otra cosa y en su uso nos percatamos de la estructura remisional del útil. Lo propio del útil es el señalar, como, por ejemplo, el semáforo, que nos señala que debemos detenernos. Pero el signo, a diferencia de los otros útiles, no debe pasar inadvertido sino todo lo contrario, señala en tanto que llama la atención y eso es lo que lo constituye como signo. La llamatividad del signo atestigua la no-llamatividad de lo a mano. La corbata en la puerta es signo de no molestar y llama la atención porque no es habitual poner una corbata en la puerta, se saca a ésta de su contexto pragmático, de nuestra interpretación cotidiana del objeto como aquello que se usa en el cuello. El signo nos muestra, entonces, la estructura remisional que supone el útil (GA 2, § 17).

12 Esta idea ya aparecía, aunque menos desarrollada, en las lecciones impartidas en 1923 en la Universidad de Friburgo, que son publicadas como Ontología. Hermenéutica de la facticidad. Heidegger habla del “hábito” como la trama significativa que se presenta cotidianamente. Refiere al modo en cómo ocurre lo existente en la cotidianidad. Sólo sobre la base del hábito puede aparecer lo que consideramos inhabitual.

13 Señalo aquí la paginación de la versión de Cortes y Leyte, pero la traducción es propia.

14 Jean Marie Schaeffer sostiene algo semejante en La imagen precaria (1992): lo dicho sobre las botas de van Gogh no es aplicable a la fotografía de un par de zapatos, como los Abandoned Shoes de Edward Weston (1937, foto nro. 10). Estos zapatos no pueden develar nunca el ser del Zeug. Esta afirmación se sostiene sobre la concepción de Schaeffer de la fotografía. Ésta se define, según el filósofo francés, por la impresión fisicoquímica que la cámara provoca, “la señal que un cuerpo físico imprime sobre o en otro cuerpo físico” (Schaeffer 1992, 13). La fotografía es un índice, se define por su capacidad referencial, es un signo natural. Por lo tanto no hay una mediación subjetiva de la mirada, no hay codificación intencional de un mensaje, sino el resultado de un proceso fisicoquímico que nos permite identificar un objeto o un acontecimiento. De esto concluye Schaeffer la imposibilidad de la fotografía de Weston de “instituir un mundo”, de la misma manera que el cuadro de van Gogh “instituye el mundo campesino en el claro (Lichte) de su ser” (Schaeffer 1992, 146). “Poner en obra de la verdad” sería una posibilidad para una pieza pictórica, pero no en una fotográfica, dado que no hay lugar

para una codificación por parte de un sujeto. La fotografía de los zapatos abandonados nunca podría ser "puesta en obra de la verdad", entendida como "presentación originaria e inaugural del ser, concebida como horizonte último de un universo hermenéutico" (Schaeffer 1992, 147). Más allá de la polémica caracterización por parte de Schaeffer (una visión crítica de esta postura puede encontrarse en Bertorello 2006), podemos esgrimir la misma crítica: tanto la fotografía como el cuadro de van Gogh develan el ser del útil porque, al privar al Zeug de su estructura remisional, desautomatizan la mirada y revelan la condiciones de manifestación de los entes a la mano, lo que es totalmente independiente de las intenciones del artista a la hora de codificar un mensaje. He trabajado críticamente la posición de Schaeffer en Belgrano (2017).

15 En un segundo artículo, "Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh" (1994), Schapiro (1999) provee más evidencia de este tipo, alusiones de compañeros y colegas del pintor holandés que hacen referencia a sus zapatos, como Gauguin y François Gauzi (155-62).

16 Lo que no quiere decir que sea indiscutible. Derrida (2005) acusa a Schapiro de ingenuo y de sufrir una ceguera repentina (293-295): que el cuadro haya sido pintado en París no quiere decir que van Gogh, que había vivido entre campesinos holandeses, ya no se interese por el mundo rural o no pueda pintar un cuadro de zapatos de campesina. El mismo Schapiro reconoce esta posibilidad y, paradójicamente, provee una evidencia: "Una segunda naturaleza muerte de «vieux souliers de paysan» [viejos zapatos de campesino] se menciona en una carta con fecha septiembre de 1888 al pintor Émile Bernard, pero le faltan los rasgos de superficie gastada y las partes inferiores oscuras de la descripción de Heidegger" (Schapiro 1999, 149).

17 Así lo deja en claro Heidegger cuando introduce el cuadro: "Tomaremos como ejemplo un utensilio corriente [ein gewöhnliches Zeug]: un par de botas de campesino. Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más ofrecer una ilustración de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico. Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino" (GA 5, 18 / 23).

18 Heidegger lo dice explícitamente: "Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción [la del mundo de la campesina], como quehacer subjetivo [ein subjektives Tun], la que ha pintado todo eso [la verdad de un zapato] y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras" (GA 5, 21 / 25. Mi destacado).

19 Y posiblemente también determinado por lo que Don Ihde llama el “romanticismo” de Heidegger. En Heidegger’s Technologies: Postphenomenological Perspectives (2010) el filósofo norteamericano sostiene que la fenomenología hermenéutica heideggeriana de los artefactos está muchas veces sesgada por una visión romántica que distingue entre “buenas tecnologías”, como el arte, y “malas tecnologías”, como la técnica moderna, distinción que no siempre se condice con los hechos. Heidegger, según Ihde, privilegiaría las tecnologías artesanales, sencillas, que requieren labor manual o relaciones incorporación (Embodiment relations), en oposición a las nuevas tecnologías, masivas, más potentes y más complejas.

20 Si se desea ampliar el contexto histórico en el que surge el poema véase Preuss (2020).

21 Por estas razones, me parece que el ingenioso rol que le da Iain Thomson a la poesía de Meyer dentro del ensayo sobre el arte carece de evidencia textual. Según éste el poema encarna la historicidad de la verdad y revela que la historia se compone de tres “épocas” sucesivas (la antigua o griega, la medieval y la moderna). Es decir, el poema de Meyer desoculta las tres épocas de la historia del ser. “Así, por ejemplo, así como el ‘chorro’ de agua original ‘cae’ en las sucesivas cuencas de la fuente, las riquezas ontológicas ‘desbordantes’ ocultas en el mundo antiguo se fueron ocultando por primera vez en el mundo medieval. ‘El origen de la obra de art’ plantea el polémico caso de que esta disminución ontológica ‘comienza’ cuando los conceptos centrales de la comprensión griega antigua del ser se traducen al latín sin una experiencia completa de lo que esos conceptos revelaron originalmente […]. De ahí el llamamiento obvio para la sugerente línea de Heidegger de Meyer: ‘cubriéndose de un húmedo velo desborda / en la cuenca de la segunda concha; / la segunda, a su vez demasiado rica, / desparrama su flujo borboteante en la tercera’ (GA 5, 23 / 26). Lo que quedaba de estas ‘riquezas’ ontológicas en el mundo medieval se traspuso y se redujo aún más en la época moderna que, como la tercera cuenca de la fuente, se encuentra en lo más alejado de su fuente original. Por tanto, parece claro que Heidegger incluyó el poema de Meyer porque creía que iluminaba sugestivamente la forma en que la historia del ser se desarrolla como una historia de decadencia de época” (Thomson 2019). La propuesta de Thomson es sin dudas interesante, pero no encuentro algún indicio en el texto que señale esta conexión entre el poema de Meyer y la historia del ser. Más bien parece ir en otra dirección, si consideramos, como hicimos, el seminario de Schiller.

Capítulo 4

La historia (del arte) ocurre raras veces. La concepción ontohistórica de la obra de arte

1. Introducción

Al final del primer apartado del ensayo sobre el arte aparece una de las definiciones centrales del texto: “en la obra de arte se ha puesto a la obra [ins Werk gesetzt] la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad [das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit]” (GA 5, 25 / 28). ¿Cómo debemos entender aquí “poner en obra”? ¿cómo debe comprenderse el término “verdad”? ¿Se estará pensando aquí en una teoría mimética del arte en tanto que es imitación y copia de la realidad? No sería tan descabellado seguir por este camino si entendemos por “verdad” la adecuación a las cosas. Lo que se reconoce como obra de arte concordaría con lo ente y por tanto podríamos decir que es verdadero. Pero como ya veíamos en el capítulo anterior, que “en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento” (GA 5, 22 / 26).

El “poner en obra la verdad” tampoco debe entenderse como expresión o manifestación sensible de una verdad, es decir que la obra informa o muestra una idea o contenido conceptual. Desde esta mirada, la verdad sería algo que se da antes y por fuera de la obra y el arte sería una representación material-sensible de ésta.[1] Esta perspectiva es lo que en Estética se llama “contenidismo” y Heidegger entiende como “presentación” (Darstellung) (Heidegger 1989a, 13; 2006, 22). Como bien marca Vattimo (1993), si se entiende la obra como manifestación de una verdad, ésta ya no tiene ningún sentido una vez que me brinda la información que se proponía (128). Una vez alcanzado el mensaje el arte sería desechable, dejado de lado, superado, como sucede en la estética hegeliana. Además se entiende la relación entre obra y espectador como una relación meramente intelectual, la presencia sensible del arte sería simplemente un ropaje que se deja de lado en cuanto se llega a la verdad.[2] El arte funciona solamente como medio, como vehículo para alcanzar otra instancia. En la primera versión de la conferencia, Heidegger nos advierte de la posibilidad de caer en esta errónea interpretación: “pues ya sea que la obra sea tomada como ‘materialización de lo invisible’ o viceversa como

simbolización de lo visible, en todo caso se esconde en tales determinaciones la opinión previa, aceptada sin dudar, de que la aportación fundamental de la obra es precisamente la presentación de algo” (Heidegger 1989a, 13; 2006, 22).

El concepto de verdad en este escrito claramente está en continuidad con muchos trabajos anteriores en los que Heidegger analiza esta noción. En el ensayo puede encontrarse un breve resumen de lo que el filósofo alemán ya había trabajado en otras obras: la verdad en el sentido originario griego, como desocultación, la crítica al concepto tradicional de verdad (adecuación), el claro como ámbito inteligible, el tema del encubrimiento y la no-verdad, entre otras cuestiones. La tesis central que mantiene a lo largo de los años, y reaparece en “El origen de la obra de arte”, es que la verdad debe entenderse como desocultación (Unverborgenheit). “Verdad significa esencia de lo verdadero. Pensamos la verdad recordando la palabra que usaban los griegos. ’Αλήθεια significa el desocultamiento de lo ente” (GA 5, 37 / 36). Para poder identificar, entonces, el sentido de la frase “poner en obra la verdad”, será necesario analizar lo que entiende Heidegger por verdad y cómo evoluciona en su pensamiento este concepto. El vínculo entre arte y verdad ya fue anticipado en el capítulo 2 y en el capítulo 3. Aquí me propongo precisar lo que ya fue sugerido en los apartados anteriores. A su vez, que la obra ponga en obra la verdad solo es posible gracias al combate entre el mundo y la tierra. El resultado de esta contienda es la fundación de una época histórica, solamente gracias a la obra se abre la historia. Acontecimiento que, como veremos, solo ocurre en raras ocasiones. Por lo tanto, una vez analizado el concepto de verdad como desocultación, me adentraré en las nociones de mundo, tierra e historia.

2. La obra de arte como puesta en obra de la verdad [3]

2.1. La verdad como desocultamiento

En la historia de la filosofía tradicionalmente se ha entendido al enunciado como el lugar donde se da la verdad. La esencia de la verdad consiste en la adecuación del intelecto con el objeto, que se expresa en la proposición. En otras palabras, algo es verdadero cuando lo que digo o pienso

concuerda con la realidad. Pero, ¿cómo se justifica esta concordancia? Como se vio en el capítulo 1, para Heidegger el lugar de la verdad nunca puede ser originariamente la concordancia entre sujeto y objeto, porque para que el enunciado de algo sea posible, el ente primeramente debe ser descubierto. Y para que algo sea descubierto es preciso que se manifieste en un espacio de sentido. En el capítulo 1 daba el ejemplo del enunciado "el cielo es azul". Heidegger propone otro ejemplo: cuando digo "tiza" se supone un borrador, un aula y un pizarrón. Se supone, a su vez, un aula que está en el edificio de la Universidad y ésta en la ciudad de Buenos Aires. Es decir, la tiza se me muestra como tal en un determinado contexto significativo. "Todo este contexto, este contexto completo, nos es inmediatamente presente en su estarnos des-oculto cuando decimos que esta tiza está aquí sobre el atril" (GA 27, 81-82 / 90). Si escribo en un papel "aquí está la tiza" y lo pongo al lado del objeto en cuestión, el enunciado es verdadero. Pero si por una corriente de aire el papel vuela al pasillo y un estudiante de paso lo toma y lo lee, el enunciado dejo de ser verdadero. "La verdad se ha convertido en falsedad por una corriente de aire. Es curioso, que una verdad depende de un golpe de viento" (GA 41, 28 / 47). En realidad, lo que quiere mostrar aquí Heidegger es que la adecuación o conformidad siempre es contextual, siempre supone un ámbito de mostración. Como veíamos en el capítulo 2, en las lecciones del semestre de invierno de 1925-1926 Lógica. La pregunta por la verdad Heidegger propone otro ejemplo: una persona pasea por el bosque y en el horizonte, entre los árboles, percibe un movimiento. En un primer momento cree que es un ciervo. Pero a medida que se va acercando, se percata de que en realidad era una rama movida por el viento. Acá se ve que este enunciado falso, "esto es un ciervo", depende de un espacio de sentido previo, una apertura previa. Es decir, el hombre se encuentra en un determinado contexto significativo, un bosque alemán, en el que es plausible interpretar lo visto como un ciervo. Nunca habría presupuesto que quien se mueve es el sah de Persia, aunque eso sea posible, ni tampoco supondría que es la raíz cúbica de 69, lo cual sería imposible (GA 21, 187-188 / 153-154).

En definitiva, entender la verdad como concordancia o adecuación es entenderla desde una forma derivada. No es que esta concepción sea falsa, sino que no es lo suficientemente originaria. Por eso para Heidegger la noción de adequatio es el punto de partida para alcanzar la dimensión "aleteiológica" de la verdad, tomando la expresión de Alejandro Vigo (2008). El ente, cuando se nos abre, ya está situado en una interpretación o significado. La

proposición, entonces, no tiene una relación originaria con el ente, antes tiene que haber sido descubierto. El enunciado no solo no es el lugar de la verdad, sino que se funda en la previa puesta al descubierto de lo ente ante el Dasein. La verdad originaria es la condición de posibilidad de que los enunciados puedan ser verdaderos o falsos. Y la proposición es derivada en tanto que solo es posible si ya está abierto un ámbito dentro del cual se pueda mostrar el ente ante el Dasein, de la misma manera que solo se puede ver algo si hay luz.

Los griegos usaban la palabra ἀλήθεια para hablar de verdad, término que Heidegger retoma y asocia con la idea de estar descubierto de lo ente o su desocultación. Este modo de comprender la verdad no pretende dejar de lado o eliminar lo que la tradición enseña, la verdad como concordancia, sino mostrar que el sentido que la historia de la filosofía le ha atribuido a este concepto no es originario sino derivado. Que la verdad se entienda como desocultamiento quiere decir que ésta no tiene que ver con la relación entre un sujeto y un objeto, sino que apunta a la donación del fenómeno, a su venida a la presencia. Atendamos a cómo Heidegger trata esta cuestión en Ser y tiempo:

Descubrir es una forma de ser del estar-en-el-mundo. La ocupación circunspectiva y la que se queda simplemente observando, descubren los entes intramundanos. Estos llegan a ser lo descubierto [das Entdeckte]. Son «verdaderos» en un segundo sentido. Primariamente «verdadero», es decir, descubridor, es el Dasein. Verdad, en sentido derivado, no quiere decir ser-descubridor [Entdeckend-sein] (descubrimiento), sino ser-descubierto [Entdeckt-sein] (estar al descubierto). (GA 2, 292 / 236-237)

Ser-verdadero o ser-descubridor es un modo de ser del Dasein, un modo de ser del estar-en-el-mundo. La ocupación de lo que está a la mano (Zuhandenheit) y la contemplación de lo que está-ahí (Vorhandenheit) descubren los entes intramundanos de un modo determinado. Cuando éstos son descubiertos decimos que son verdaderos. La verdad tiene un sentido apofántico, significa desocultar, traer a la luz algo. "Verdad" tiene dos significados: por un lado, ser verdadero es ser descubierto, por el otro, y este es su significado primario, ser verdadero es ser descubridor, como el Dasein. Es primario porque el estar al descubierto del ente intramundano se funda en la aperturidad del Dasein, lo que en Ser y tiempo llamaba su Ahí. Éste se caracterizaba, como se vio en el capítulo 1, por el comprender, la disposición afectiva y el discurso. La verdad tiene, entonces, dos aspectos: el

desocultamiento del Dasein o la apertura (Erschlossenheit) (1) y el descubrimiento del ente intramundano, el estar al descubierto (Entdecktheit) de las cosas que no son la existencia humana (2). El ente se descubre (entdeckt) en la apertura del Dasein, es decir, se manifiesta o adquiere sentido ante la existencia humana.

"Que algo es significa: es compareciente, o mejor: comparece […] en la presencia" (GA 34, 51 / 58). Que las cosas sean quiere decir que comparecen ante el Dasein. La verdad, o más bien, lo verdadero, es decir, lo no-oculto, no es un enunciado que dice algo sobre un ente, sino el ente mismo es lo que es verdadero. Siguiendo la noción griega de verdad, algo es verdadero cuando se muestra a sí mismo como lo que es. Por ejemplo, se dice que el oro es verdadero en tanto que se muestra por lo que es. En cambio, se dice que el oro falso es falso en tanto que se muestra como algo que no es, como algo aparente. "ἀλήθεια no es un carácter de la conducta cognoscitiva, del decir y del juzgar, sino de las cosas, de lo ente" (GA 34, 139 / 136). Pero, a la vez, decimos que las cosas "son" en tanto que se desocultan ante un Dasein, en tanto que comparecen. Comparecer (begegnen) tiene el sentido de darse, manifestarse, aparecer. Pero estos entes que comparecen, con los que nos topamos, se manifiestan siempre dentro de un horizonte de sentido ya abierto. El concepto de ἀλήθεια refiere tanto a la manifestación del ente como al espacio de constitución de sentido en el que los entes se desocultan.

En Introducción a la filosofía y en la conferencia "La esencia del fundamento" profundiza la distinción Entdecktheit-Erschlossenheit y comienza a hablar de una verdad óntica o verdad del ente y una verdad ontológica o verdad del ser. La verdad óntica (ontische Wahrheit) refiere al desocultamiento del ente que ya había caracterizado en Ser y tiempo: dentro de ésta podemos encontrar la verdad en sentido primario, el alumbramiento o apertura del Dasein (Erschlossenheit), y la verdad en sentido secundario, descubrimiento de lo ente (Entdecktheit). La verdad ontológica (ontologische Wahrheit) es la antecedente comprensión del ser y condición de posibilidad del desocultamiento de lo ente,[4] el trasfondo a partir del cual son posibles los enunciados verdaderos y falsos. Lo ontológicamente verdadero es lo que posibilita inteligibilidad o sentido. Por tanto, si el desocultamiento de lo ente sólo es factible por una forma de comprensión del ser, entonces la verdad óntica se funda en la verdad ontológica. La verdad ontológica refiere al develamiento del ser, al horizonte de sentido (GA 45, 137 / 147). O como dice

Cristina Lafont (1997), a la “constitución de sentido” (200). Esto no implica una conceptualización temática del ser, en cierto sentido el ser se devela, pero a la vez sigue quedando oculto. Se devela en el ente que se manifiesta, pero a la vez no se da explícitamente. La subordinación de la apertura (Erschlossenheit) a la verdad del ser es uno de los primeros indicios luego de Ser y tiempo de la intención de Heidegger de corregir el énfasis en el rol activo del Dasein en la fundación de sentido, que luego se continúa en “De la esencia de la verdad”. “La proyección es en cierto modo previa, antecedente, va por delante, y el ente se nos manifiesta de suerte que […] es en ese Ser ya entendido […] como empezamos topándonos con aquello que […] empezamos dejando que nos tope como ente” (GA 27, 206 / 220). Desde el ser entendido de antemano, precomprendido, proyección previa a la del Dasein, se nos manifiesta el ente. Heidegger reconoce, entonces, tres niveles de verdad. Lo resumo esquemáticamente:

En primer lugar, la verdad se da en la adecuación entre el sujeto y la realidad que se expresa en el enunciado.

El segundo nivel vendría a ser la verdad óntica. Esta alude tanto al “estar al descubierto del ente” (Entdecktheit) como al carácter abierto de la existencia (Erschlossenheit). Es decir, un ente es verdadero cuando se manifiesta y comparece ante un Dasein.

En el tercer momento sería la verdad ontológica o, como se comienza a caracterizar desde Aportes a la filosofía, “la verdad del ser”. El ente solo puede desocultarse debido a una comprensión previa de ser que moldea las posibilidades de manifestación.

Cada nivel funciona como fundamento del otro, es decir, la verdad como adecuación (nivel 1) solamente es posible si un ente se manifiesta (nivel 2), lo cual sólo sucede gracias a un ámbito de inteligibilidad previo (nivel 3). Esta estructura se mantiene a lo largo de la década del treinta y está supuesta en el ensayo sobre el arte.

Por otro lado, en “El origen de la obra de arte” vuelve a aparecer la afirmación de “De la esencia de la verdad” (1930) que ya fue analizada: “La

verdad es en su esencia no-verdad [Un-wahrheit]” (GA 5, 41 / 43). Pero aquí esgrime distintas razones y habla del doble encubrimiento del ente:

Lo ente se niega a nosotros hasta ese punto único, y en apariencia mínimo, que nos encontramos particularmente cuando ya no podemos decir de lo ente más que es. El encubrimiento como negación no es sólo ni en primer lugar el límite que se le pone cada vez al conocimiento, sino el inicio del claro de lo descubierto. Pero, al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que éste oscurece a aquél, que lo poco tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. Aquí, el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es. (GA 5, 40 / 42)

Heidegger parece distinguir aquí tres niveles de encubrimiento: 1. “el límite que se le pone cada vez al conocimiento”; 2. “el inicio del claro de lo descubierto”; 3. cuando “ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es”, es decir, el disimular. El primer nivel no es tratado en el ensayo sobre el arte por Heidegger. El tercero es el que explicita de modo más claro: lo ente también puede mostrarse como algo diferente de lo que es, que es lo propio del disimular. El hecho mismo que el ente se pueda mostrar como aparente es la condición para que el hombre pueda equivocarse (recuérdese el ejemplo del arbusto que se confunde con un ciervo). Por tanto, la verdad como desocultamiento también posibilita el enunciado falso, ya que primero se me tiene que mostrar un ente como un ciervo para luego hacer un juicio falso sobre ese ente. El ente se torna aparente, se oculta y disimula. En Ser y tiempo Heidegger caracteriza el “uno” como el modo de apertura en que el ente se da de modo disimulado, de modo encubierto. A la facticidad del Dasein le es inherente el encubrimiento. Pero solo en la medida en que el Dasein está abierto al ente intramundano, en tanto que él está descubierto, el ente puede comparecer de manera encubierta o disimuladamente. Para que algo se muestre de modo disimulado, primero debe mostrarse. Por eso para Heidegger la búsqueda de la verdad se presenta como una lucha, por la condición de caída, contra la apariencia. El Dasein tiene la necesidad de apropiarse explícitamente lo ya descubierto. El ente que aparenta en cierta manera está descubierto, no totalmente oculto, pero disimulado. Por otro lado, el ocultamiento o encubrimiento en el segundo sentido parecería referir a lo que en la conferencia “De la esencia de la verdad” llamaba “misterio”

(Geheimnis). El encubrir es constitutivo de la verdad, porque el develar supone un velar. El claro del bosque (Lichtung), como espacio iluminado, sólo puede surgir rodeado de oscuridad de la arbolada, la espesura del bosque, lo que en alemán se llama Dickung. En este sentido, el encubrimiento es "el inicio del claro de lo descubierto". Es decir, el espacio de sentido nunca es absolutamente transparente. Por otro lado, el claro, como condición de posibilidad de la manifestación de lo ente, queda siempre vedado. El espacio de sentido queda oculto detrás de la manifestación del ente que posibilita. Esto es lo que "En el origen de la obra de arte" llama la "abstención (Verweigern) de la verdad".

Una pregunta válida sería: si Heidegger quiere despojar la verdad de su sentido tradicional, como verdad proposicional o adecuación, ¿por qué continuar llamándola verdad? Esta es la pregunta que se hace Ernst Tugendhat en Der Warheitsbegriff bei Husserl und Heidegger (1967).[5] La tesis de Tugendhat (2011) es que "la igualación de Heidegger de la "verdad" y la "apertura" (desocultamiento) no es sostenible e incluso conduce al encubrimiento del problema de la verdad" (260). El punto central es que Heidegger olvida la distinción entre ser dado en general y el darse a sí mismo de la cosa (el darse en persona). Si el desocultar tiene el sentido solamente de dejar que se manifieste el ente, sea de modo aparente, sea un "verdadero mostrarse", entonces, no hay ningún criterio para determinar la verdad o la no verdad de esa manifestación. Es decir, no es posible identificar si la cosa se está dando a sí misma realmente. En otras palabras, la verdad en Heidegger, en su sentido originario, pierde todo carácter normativo y refiere al ámbito de inteligibilidad que posibilita toda manifestación en general, que permite que lo ente adquiera sentido (y a su vez posibilita enunciados tanto verdaderos como falsos, como se ve en el ejemplo del bosque en el que se enuncia "eso es un ciervo"). Por lo tanto, no es que Tugendhat rechace o critique el fenómeno de la desocultación como tal, sino que sostiene que éste es incompatible con el concepto de verdad. En 1964, ya hacia el final de su producción filosófica, Heidegger parece estar de acuerdo con el diagnóstico de Tugendhat y ya no identifica la ἀλήθεια en sentido originario con el término "verdad" (Wahrheit) dado que "no era adecuado a la «cosa» e inducía a error" (GA 14, 86 / 90).[6] Esto mismo afirma en una nota al pie en la edición de Reclam de 1960 de "El origen de la obra de arte": "El intento (1935/1937) fue insuficiente como consecuencia del uso inadecuado del término 'verdad' para referir al claro que aún se ocultaba y a lo aclarado" (GA 5, 1). Más allá de esta corrección

posterior del propio Heidegger, es preciso tener presente los tres sentidos señalados de verdad a la hora de analizar su filosofía en los años treinta y particularmente el vínculo entre la obra de arte y la noción de desocultamiento.[7]

Ahora bien, la pérdida del carácter normativo de la verdad es central en lo que sigue, dado que, si la verdad en su significado originario se identifica con un ámbito de inteligibilidad o espacio de sentido, que posibilita la verdad en su primer significado (como adecuación), entonces, el espacio de sentido siempre es constitutivo y no puedo juzgarlo en términos de verdadero o falso, es decir, en el primer sentido de verdad. El claro en el que se constituye el sentido no puede ser caracterizado como verdadero o como falso. Sucede aquí algo análogo a la tesis de la inconmensurabilidad de los paradigmas en Thomas Kuhn. Para el filósofo y físico norteamericano la verdad o falsedad de un enunciado depende del paradigma dentro del que se mueve una determinada comunidad científica. Un paradigma es el conjunto de supuestos teóricos fundamentales, las creencias y valores compartidos que aceptan todos los miembros de una comunidad científica. Los hechos no son neutros, sino que son interpretados a partir del paradigma. Por ejemplo, en 1572 apareció una nueva estrella que significó, para los copernicanos, la refutación de la inmutabilidad de las estrellas apoyada por el paradigma ptolemaico. Los ptolemaicos, sin embargo, argumentaron que era un efecto de la Luna, que estaba más cerca de la Tierra. El mismo fenómeno se interpretó de dos formas diferentes: por un lado, como un nuevo objeto celeste, por el otro, como un efecto atmosférico.[8] Otro ejemplo más simple: una puesta de sol es interpretada por un ptolemaico como el movimiento del sol, mientras que para un copernicano es el movimiento de la tierra. Nuestras percepciones de los fenómenos están siempre determinadas por el paradigma y, por tanto, nunca son neutrales. La verdad siempre es relativa al paradigma, ya que los hechos con los que trabaja la ciencia se fundan en éste y si el paradigma cambia, los hechos también lo harán. No hay paradigmas más verdaderos que otros, porque eso supondría que hay un criterio de verdad que abarca a los dos y funcionaría como metaparadigma. Lo mismo sucede en Heidegger, no hay un horizonte de sentido más verdadero que otro, porque eso sería seguir pensando la verdad desde la corrección.[9] Veamos lo que señala Heidegger en Aportes:

Si aquí verdad significa el claro [Lichtung] del ser [Seyn] como apertura del en-medio-del ente, entonces para nada se puede preguntar por la verdad de

esta verdad, a menos que se miente la corrección del proyecto [Richtigkeit des Entwurfs], lo que sin embargo en diversos aspectos yerra lo esencial. Pues por una parte, de ninguna manera puede preguntarse por la "corrección" de un proyecto y completamente no por la corrección del proyecto, a través del cual es en general fundado el claro como tal. Pero por otra, "corrección" es un tipo de verdad, que queda rezagada con respecto a la esencia originaria, como su consecuencia y por ello ya no alcanza a captar la verdad originaria. (GA 65, 327 / 265)

Es decir, si la verdad se identifica con el espacio de sentido o, siguiendo la analogía, con un paradigma (que obviamente aquí lo entiendo de un modo más amplio que un paradigma exclusivamente científico), entonces no es posible preguntar por "la verdad de esta verdad", no es posible preguntar por la validez o legitimidad del claro, dado que eso presupondría un criterio de verdad anterior que estaría funcionando como claro o paradigma.[10] He dicho que la verdad se identifica con el sentido, ¿entonces la verdad y el ser, tomando las conclusiones del capítulo 1, se identifican? Hay una correlación entre "verdad", en su tercera acepción, como desocultamiento, "ser" y "sentido". En "Carta sobre el humanismo", en la que aclara una serie de malentendidos que trajo Ser y tiempo, dice: "Por eso, en la página 230 [de Ser y tiempo] también se dice que sólo a partir del «sentido», es decir, sólo a partir de la verdad del ser, se podrá entender cómo es el ser" (GA 9, 338 / 277). Es claro, entonces, que Heidegger identifica "verdad del ser" con sentido y, a su vez, el ser se identifica con la verdad. "Ser –no el ente– sólo lo «hay» [gibt es] en tanto que la verdad es. […] Ser y verdad «son» cooriginarios [gleichursprünglich]" (GA 2, 304 / 245).[11] Se ve aquí la correlación: el ser es en tanto que el ente se desoculta, se manifiesta, es decir, en tanto que es verdadero, y algo puede mostrarse en tanto que se inserta en un espacio de sentido.

2.2. El lugar de la verdad en "El origen de la obra de arte"

¿Cómo se vincula esto con "El origen de la obra de arte"? Un primer antecedente fue indicado en el capítulo 2, la aparición de la obra de arte en el análisis del esquematismo en Lógica. La pregunta por la verdad (1925/1926). Luego, en Introducción a la filosofía, seminario de invierno de 1928/1929, reconoce al arte, junto a los mitos de los pueblos, como una apertura "precientífica de la existencia", es decir, como una instancia que desoculta el

ente y que determina cómo nos relacionamos con “el nacimiento, la muerte, la supervivencia” (GA 27, 163 / 175), frase que recuerda a un pasaje de “El origen de la obra de arte”.[12] Pero el arte es apenas mencionado y su análisis se concentra en el mito, en el que no me quiero detener aquí. Como señalaba en la introducción, un tercer indicio de la relación entre arte y verdad aparece en 1932, mucho antes que la primera conferencia de 1935 en Friburgo, en el seminario del semestre de verano de 1931/32, De la esencia de la verdad:

> La esencia del arte no es ser expresión de una vivencia, no consiste en que el artista expresa en la obra su «vida anímica», para que épocas posteriores, como opina Spengler, tengan que preguntar cómo se manifestaba en el arte el alma cultural de una época. Tampoco en que el artista reproduzca la realidad más precisa y nítidamente que otros, o que produzca (exponga) algo en lo que otros tengan un disfrute, un deleite de tipo superior o inferior. Sino en que tiene la mirada esencial para lo posible, en que lleva a la obra las posibilidades ocultas de lo ente, haciendo con ello por vez primera a los hombres videntes para lo realmente existente, en lo que ellos se mueven a ciegas. Lo esencial del descubrimiento de lo real no sucedió ni sucede mediante las ciencias, sino mediante la filosofía original y mediante la gran poesía y sus proyectos (Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe). La poesía hace a lo ente más ente. ¡Poesía, no literaturismo! (GA 34, 63-64 / 70)[13]

La posibilidad no refiere a la posibilidad lógica, a lo que no tiene contradicción, sino precisamente a la posibilidad del ente de ser de tal o cual modo. Como sostiene en Ser y tiempo “por encima de la realidad está la posibilidad” (GA 2, 51-52 / 58). Lo característico del Dasein era desplegarse en distintas posibilidades, siempre limitadas por su situación histórica. En este despliegue el ente comparece de determinada manera. El Dasein, en tanto que se caracteriza por su poder-ser, instaura un espacio del sentido. Y por esta razón la posibilidad es mayor que la realidad. Ahora, en este pasaje nos encontramos que la esencia del arte consiste en que “lleva a la obra las posibilidades ocultas de lo ente”. Es decir que el arte funciona como condición de posibilidad de lo ente. Quizá encontremos aquí, en De la esencia de la verdad, los primeros atisbos del giro (Kehre) del pensamiento heideggeriano, dado que el ámbito de lo posible ya no es algo exclusivo de la existencia humana, sino que lo encontramos, por ejemplo, también en el arte. El arte es capaz de hacer visible para los hombres lo realmente existente, es decir, de

desocultar lo ente, de descubrirlo. En este sentido la poesía hace a lo ente más ente, lo revela al hombre. O, dicho en otras palabras, lo hace verdadero.

¿Cómo entender la relación entre arte y verdad? Heidegger despeja toda duda: no es verdadero en tanto que expresa el estado anímico de un artista o de una época, tampoco es verdadero porque imite con toda precisión la realidad. La obra de arte, para Heidegger, es puesta en obra de la verdad.

En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente [ins Werk gesetzt]. «Poner» [Setzen] quiere decir aquí erigirse, establecerse [zum Stehen bringen]. Un ente, por ejemplo, un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer [das Ständige seines Scheinens]. (GA 5, 21 / 25)

Esta definición apunta claramente a un aspecto más ontológico que estético. En el capítulo 6 me abocaré al abordaje estético de la obra. Sucintamente implica entender la obra desde la perspectiva del sujeto, de cómo afecta sensiblemente la obra al espectador, es decir, como mera vivencia subjetiva. ¿Pero qué es "poner en obra" la verdad? Según lo que he dicho hasta aquí la obra no es el reflejo de una verdad dada de antemano, la manifestación de una estructura del ente o contenido conceptual que se da por fuera de ésta. "Pero la verdad no está ya presente de antemano en algún lugar de las estrellas para venir después a instalarse en el algún lugar de lo ente" (GA 5, 49 / 44). Como sostenía en el capítulo 2, no es que la verdad se da por un lado y la obra, por el otro, sino que la "abriga". Si se entendiera la verdad como algo existente independientemente de la obra, una vez captada la verdad en ella se podría prescindir de la obra. "Puesta-en-obra de la verdad" da la idea de movimiento, de poner en marcha algo. Como acontecimiento funda un nuevo orden de significaciones, funda un espacio de sentido gracias al cual los entes se desocultan. En otras palabras, genera las condiciones de manifestación de los entes. Como se verá a continuación esto supone "abrir un mundo" y "fundar historia".

Sin duda, aquí está latente lo que Heidegger llama la "diferencia ontológica", que ya he tratado anteriormente. En "El origen de la obra de arte" se hace una alusión tácita a esta distinción: "Cuando alude a ese establecerse de la apertura en el espacio abierto, el pensar toca una región que no podemos detenernos a explicar todavía" (GA 5, 48-49 / 44). En el apéndice Heidegger

confirma que está haciendo referencia a la diferencia ontológica (GA 5, 73 / 61). Dicho en otros términos: está supuesta aquí la diferenciación entre "verdad óntica" y "verdad ontológica". Por ende, cuando hablamos de la relación entre arte y verdad, no se debe entender el desocultamiento de un ente particular, como unas botas de una campesina, es decir, no en el sentido de estar al descubierto (Entdecktheit), ni como la apertura de la existencia (Erschlossenheit), sino como aquello que posibilita toda desocultación, la verdad ontológica. Los hechos y las cosas que comparecen, como vengo señalando, se nos muestran en tanto que se insertan en un espacio de sentido. Desde aquí resulta comprensible la definición de "puesta en obra de la verdad", entendiendo que la obra de arte es parte de la constitución de sentido o de la inteligibilidad y funda un campo de manifestación. "Y sin embargo por encima y más allá de lo ente, aunque no lejos de él, sino ante él, ocurre otra cosa. En medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro [Lichtung]. Pensado desde lo ente, tiene más ser que lo ente" (GA 5, 39-40 / 38). La alusión a la diferencia ontológica es evidente: el ser es a priori y permite la posibilidad que el ente se manifiesta como ente, es la luz en la cual los entes comparecen. El claro es un espacio abierto, un despejamiento, dentro del cual el ente puede mostrarse, comparecer, adquirir sentido, en definitiva, ser. Este claro es abierto por la obra de arte.

En la introducción de este apartado señalaba las limitaciones de la postura contenidista. Para esta perspectiva la verdad es algo previo e independiente a la obra, el arte simplemente la representa. La unión entre verdad y arte es accidental y contingente. Pero para Heidegger la obra de arte es acontecimiento, es la apertura de un horizonte donde los entes llegan a ser. La verdad es en obra, se gesta y origina, en el mismo arte. En la primera versión Heidegger afirma: "la obra de arte no presenta nada […]. Pues la obra abriendo el mundo y la tierra […], logra […] el claro, en cuya luz nos comparece en él en cuanto tal como en el primer día o transformando, si ha llegado a ser cotidiano" (Heidegger 1989a, 14; 2006, 23).[14] La obra no puede mostrar nada porque no está referida a un objeto, a algo que ya esté, sino que la verdad está en obra en la misma obra. En el arte ocurre la verdad cuando lo ente se hace patente, se muestra o manifiesta a partir de ésta. Nuevamente aparece la imagen de la luz que permite que las cosas se muestren. O como lo pone Hubert Dreyfus (2011), siguiendo de cerca también a Kuhn, la obra de arte abre un "paradigma cultural", produce una inteligibilidad compartida (298).

“Decíamos que en la obra está en obra el acontecimiento de verdad [das Geschehnis der Wahrheit]” (GA 5, 27 / 29). ¿Qué debe entenderse por este término? ¿Es una referencia al Ereignis? En la conferencia Heidegger utiliza dos términos que se traducen por acontecimiento: Geschehnis y Ereignis. En reiteradas ocasiones caracteriza el arte como “das Geschehnis der Wahrheit”. Geschehnis viene de geschehen (acontecer, suceder), concepto con el cual el joven Heidegger hace alusión al suceder de la historia al que está sometido la existencia humana. En Ser y tiempo habla del “acontecer del Dasein” (das Geschehen des Daseins), que refiere a la extensión tempórea de la totalidad estructural del concernir (GA 2, 495 / 389). Si bien se utiliza en casi todos los casos la palabra Geschehnis,[15] en el apéndice de las conferencias el pensador de Friburgo indica la clave interpretativa: “El arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu: tiene su lugar en el Ereignis, lo primero a partir de lo cual se determina el «sentido del ser»” (GA 5, 73 / 61). “El origen de la obra de arte” es el antecedente inmediato de Aportes a la filosofía y la obra de arte, como puesta en obra de la verdad, es la primera formulación de lo que luego Heidegger llamará el Ereignis. La obra de arte es el ente que le permite al filósofo alemán pensar, por primera vez, la donación de sentido por fuera de la subjetividad humana, es decir, como una instancia impersonal que constituye el sentido. En este espacio que abre la obra el Dasein es arrojado, es pasivo ante esta nueva donación que acontece. Así lo entendía Heidegger en 1933/34:

No es que nosotros humanizamos la esencia de la verdad, sino que, por el contrario, estamos determinando la esencia del ser humano a partir de la verdad. El hombre es trasladado en distintos grados de la verdad. La verdad no está por encima o en el hombre, sino que el hombre es en la verdad. El hombre es en la verdad en tanto que la verdad es este acontecimiento de desocultamiento [Geschehen der Unverborgenheit] de las cosas en base a un proyectar creativo. Cada individuo no realiza conscientemente este proyectar creativo, sino que ya nació en una comunidad; ya creció en una verdad bastante determinada, en la que ahonda en mayor o menor medida. (GA 36/37, 176)

El Dasein, al nacer en una determinada comunidad histórica, está arrojado al espacio de sentido que articula la obra de arte. Ésta, en tanto acontecimiento, considerada como tal, y no como el producto de una

subjetividad, transforma cómo interpretamos el mundo, nos obliga a reinterpretarlo, siguiendo a Richard Polt (2006, 78-79). En "El origen de la obra de arte" Heidegger no tiene aún tan en claro la distinción entre "abrigo" y Ereignis, que desarrollamos en el capítulo 2, razón por la cual ambos conceptos convergen en la obra de arte. En otras palabras, hay una ambigüedad que recorre todo el escrito. Por un lado, la obra de arte es quien funda sentido, abre mundo. Dicho de este modo, el arte no parece tener el rol mediador del que hablábamos en el capítulo 2. Pero por el otro, es el ser mismo el que se dona. Ya en Aportes a la filosofía el Ereignis se comprende como el sujeto de enunciación de sentido y la obra será aquella que "abriga" la verdad, es decir, tiene el rol mediador ya descripto. Esto lo confirma luego en el Apéndice: "Si la verdad es «sujeto», la definición que habla de un «poner a la obra de la verdad» quiere decir en realidad el «ponerse a la obra de la verdad» (vid. pp. 52 y 26). Por lo tanto el arte es pensado como Ereignis" (GA 5, 73-74 / 61-62). Es decir, es la misma verdad, o sea el ser, quien se pone en obra.

En "El origen de la obra de arte" Heidegger reconoce otros cuatro modos de la fundación de la verdad.[16] Identifica como instancias de producción de sentido la acción del Estado, el cuestionar del pensador, "la proximidad de aquello que ya no es absolutamente un ente, sino lo más ente de lo ente [Seiendste des Seienden]" (GA 5, 49 / 50), y el "sacrifico esencial" (das wesentliche Opfer). Como dice en el seminario de 1934/1935 estos modos de fundación son "aquellos que auténticamente fundan y fundamentan el Dasein histórico de un pueblo. Ellos son los auténticos creadores" (GA 39, 51 / 58). La primera parece una clara alusión al nazismo. Algo similar sugiere en el seminario de invierno de 1933/1934 sobre la esencia de la verdad:

Cuando hoy en día el Führer habla repetidamente de la reeducación a una imagen del mundo [Weltanschauung] nacionalsocialista, eso no quiere decir enseñar algunas consignas, sino provocar un cambio general, una proyección de mundo a partir de la cual se eduque a todo el pueblo. El nacionalsocialismo no es cualquier doctrina, sino un cambio del fundamento del mundo alemán y, como nosotros creemos, también del europeo. (GA 36/37, 225)

El Estado, y en este caso el nazismo, es capaz de fundar un nuevo orden de las cosas, una apertura de un nuevo espacio de sentido, de una nueva luz sobre las cosas. En el seminario de 1933/34 "Sobre la esencia y el concepto de

naturaleza, historia y estado" pone como ejemplo a Otto von Bismarck como aquel capaz de configurar lo posible. Esto no implica que una voluntad arbitraria determine causalmente lo posible, sino que "la política consiste en ver y conseguir [erwirken] aquello que tiene que emerger necesaria y esencialmente de una situación histórica. […] La política se convierte en el proyecto creativo de un gran hombre de Estado capaz de entender todo el acontecer de la historia" (Heidegger 2009, 74; 2018, 73). En "El origen de la obra de arte" no es muy explícito, pero parecería estar aludiendo al movimiento político que le es contemporáneo y al que en sus comienzos adhirió. Luego Heidegger se distancia de este tipo de afirmaciones sobre el nacionalsocialismo o sobre el Führer, como la citada, y asegura que "cosas de ese tipo ya no las volví a decir a partir de 1934" (GA 16, 657 / 57). ¿Significa que cuando en 1936 se refiere a la puesta en obra de la verdad por parte del hombre de Estado no se refiere a Hitler? Difícil separar las afirmaciones del ensayo sobre el arte del contexto en las que son enunciadas.[17]

Heidegger no es muy claro sobre a qué se refiere con "la proximidad de aquello que ya no es absolutamente un ente, sino lo más ente de lo ente" y con el "sacrificio esencial". Karsten Harries (2009, 149) y Joseph Kockelmans (1986, 173-174), por ejemplo, sostienen que lo primero se refiere a la fe o a la divinidad, pero ninguno de los dos provee evidencias textuales que justifiquen esta conexión. Von Herrmann (1994, 285-287), en cambio, vincula esta "proximidad" con la experiencia de la angustia en la conferencia "¿Qué es metafísica?" (1929). Según lo que expone allí, la angustia es lo que nos pone ante la nada y, en última instancia, ante el ser. Esta disposición afectiva nos muestra que en el fondo el mundo, el cómo significamos lo que nos rodea, es una nada. Cuando Heidegger habla de la nada no está refiriéndose a la negación lógica, "S no es P" (nihil negativum). Más bien se refiere a un nihil originarium (GA 26, 272 / 244), es decir, el mundo que no es el modo del ente, aquello que posibilita el sentido y, por lo tanto, nuestra relación con los entes.[18]

¿A qué se refiere con "sacrificio esencial"? John Sallis lo relaciona con el epílogo a "¿Qué es metafísica?" (1943), donde Heidegger entiende el sacrificio como "ese prodigarse del hombre […] en la preservación de la verdad del ser para lo ente" (GA 9, 310 / 256). Es decir, el sacrifico tiene que ver con la actitud del Dasein frente al Ereignis. La existencia no debe calcular el acontecimiento, sino apropiarse de éste, debe apreciar "la gratuidad del ser"

(GA 9, 310 / 256), que solo se da en el pensar inicial. El sacrificio es aquel que posibilita el pensar esencial, el pensar que se mueve ya no en el ámbito de lo ente, sino en el campo del ser. Por eso Sallis argumenta que en realidad hay tres modos de apertura de la verdad y no cinco: "los poetas, pensadores y hombres de Estado" (GA 40, 66 / 63). La "cercanía al ser" y el "sacrificio" son momentos que articulan o hacen posible el "cuestionar del pensador" (Sallis 2010, 162). Pero Heidegger identifica claramente cinco momentos y nunca sugiere lo que sostiene Sallis. Por esta razón me parece más acertado vincular el sacrificio (das Opfer), como hace Harries (2009, 150-151), con el seminario de 1934/35 sobre Hölderlin. Allí se entiende al sacrificio como lo que permite la fundación de una comunidad originaria. Solamente gracias a ésta podemos escuchar "algo de otro, es decir, algo sobre un ente" (GA 39, 72 / 73). Es decir, se está haciendo alusión aquí a un mundo compartido en el que se muestran las cosas. La camaradería de los soldados en el frente, ejemplifica Heidegger, no se funda en el hecho de que deben estar juntos ni en un entusiasmo colectivo, sino que se basa en el sacrificio por el otro. La muerte nos reúne, "la muerte y el aprontarse a su sacrificio crea, antes que nada, el espacio de la comunidad desde el cual surge la camaradería" (GA 39, 73 / 74). Solamente en comunidad es posible el diálogo y, gracias a éste, "el acontecimiento de la exposición al ente" (GA 39, 73 / 74).

Por último, Heidegger menciona el "cuestionar del pensador". El pensamiento filosófico, para Heidegger, debe entenderse como "meditación" (Besinnung). Aquí hay un juego de palabras intraducible entre Sinn y Besinnung. "Echar a andar en la dirección que una cosa, por sí misma, ha tomado ya es lo que en nuestra lengua se dice meditar (sinnan, sinnen). Prestarse al sentido (Sinn) es la esencia de la meditación (Besinnung)" (GA 7, 63 / 59). En otras palabras, el pensamiento filosófico se adentra en la cuestión de cómo se nos muestran los seres, cómo tienen un sentido para nosotros. El pensamiento filosófico medita sobre las fuentes de la inteligibilidad, es decir, sobre el mundo. Pero este meditar no es un reflexionar sobre algo ya dado, sino que es un abrir. "Al pensar preparatorio [vorbereitenden Denken] le interesa iluminar el terreno de juego dentro del que el propio ser podría volver a inscribir al hombre en una relación originaria en lo tocante a su esencia" (GA 5, 210 / 158). La ciencia, en cambio, siempre parte de un ámbito de la verdad ya abierto o desoculto, parte de un espacio de sentido ya constituido que no cuestiona.[19]

3. El combate entre el mundo y la tierra
[20]

Heidegger en su análisis agrega un nuevo par de conceptos. La verdad como desocultamiento se da gracias a la conjunción, o, más bien, el combate, entre el mundo y la tierra. En el arte la verdad acontece como desocultamiento instaurando mundo y restaurando la tierra. La obra de arte "abre mundo". ¿A qué está haciendo referencia Heidegger con este par de conceptos?

> Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. […] Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.
>
> Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. […] El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. […] El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente φύσις. Ésta ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos tierra [Erde]. […] La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge. (GA 5, 27-28 / 29-30)

En "El origen de la obra de arte" aparece por primera vez el concepto de tierra junto al concepto de mundo, que ya había aparecido en otras obras. Esta manera de introducirlos, metafórica y oscura, trae varios interrogantes. ¿Cómo comprender estos dos conceptos? Gadamer sostiene que la introducción de la

"tierra" al pensamiento filosófico fue una novedad "chocante" (2003, 173). ¿A qué alude este término? ¿Lo podemos entender literalmente? ¿es otra forma de aludir a la clásica dicotomía entre materia y forma? Como dice Françoise Dastur (1999), la tarea más difícil cuando uno lee "El origen de la obra de arte" es no caer en la tentación de entender el binomio mundo y tierra como una nueva forma metafísica del par materia y espíritu (138). Para intentar superar este desafío y esclarecer esta cuestión propongo como marco conceptual la teoría de la representación del francés Louis Marin.[21] Si bien Heidegger está pensando en la obra de arte en general y Marin en la imagen en particular, me parece que la propuesta del francés sirve para esclarecer el concepto de mundo y tierra en el escrito del pensador alemán.

Uno de los modelos más operativos construidos para explorar el funcionamiento de la representación moderna ‒ya sea lingüística o visual‒ es el que propone la toma en consideración de la doble dimensión de su dispositivo: la dimensión 'transitiva' o transparente del enunciado, toda representación representa algo; la dimensión reflexiva u opacidad enunciativa, toda representación se presenta representando algo. (Marin 2006, 73 citado en Chartier 1999, 80)

"Transitividad" y "reflexividad", "transparencia" y "opacidad" son el par de conceptos que toma Marin para abordar la representación en las artes visuales. La transitividad o transparencia de un enunciado alude a aquello que representa, refiere a la capacidad del enunciado o la imagen de señalar un objeto ausente. Justamente por esta transparencia el signo o la imagen desaparecen ante el objeto que se presenta. La reflexividad, en cambio, alude a la dimensión opaca del enunciado, es decir, a aquello a partir de lo que el objeto ausente se hace presente, su materialidad. Es decir, es opaco en tanto el signo material no puede "traspasarse" para alcanzar el referente. Así lo explica Michel Foucault:

¿Podría hablarse de enunciado si no lo hubiese articulado una voz, si en una superficie no se inscribiesen sus signos, si no hubiese tomado cuerpo en un elemento sensible y si no hubiese dejado rastro ‒siquiera por unos instantes‒ en una memoria o en un espacio? ¿Podría hablarse de un enunciado como de una figura ideal y silenciosa? El enunciado se da siempre a través de un espesor material, incluso disimulado, incluso si, apenas aparecido, está condenado a desvanecerse. (Foucault 1979, 168)

De este modo, el enunciado nunca puede comprenderse sino desde su doble naturaleza: como material y discursivo, como transitivo y reflexivo. El enunciado lingüístico o la imagen siempre se dan sobre una base sensible, el cuadro o las palabras escritas o pronunciadas, y, a la vez, nos abren a otra cosa. Estas dos categorías con las que Marin aborda la representación nos permite hacer un paralelo con la filosofía del arte heideggeriana: el mundo de la obra se identifica con la función transitiva, aunque, como veremos, no del mismo modo que en el autor francés, mientras que la tierra alude a la dimensión opaca de la obra.[22]

3.1. La transparencia del mundo

La noción de mundo en "El origen de la obra de arte" no presenta grandes diferencias con lo desarrollado en Ser y tiempo, es decir, debe ser entendido como esa red semántica dentro de la cual los entes adquieren sentido. Dice Heidegger en "El origen de la obra de arte": "Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo mundea [Welt weltet]"[23] (GA 5, 30 / 32). Esta última extraña frase ya había aparecido antes en La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo (GA 56/57, 73 / 88) y luego en "De la esencia del fundamento": "El mundo nunca es, sino que mundea"[24] (GA 9, 164 / 140). Con esta expresión Heidegger quiere señalar que el mundo no "es" como el resto de los entes, sino que tiene su propio modo de ser, "mundea", lo que no significa que sea una mera ficción o algo irreal, sino, por el contrario, es la condición de posibilidad de los entes.

La obra de arte es capaz de abrir un mundo, es decir, de inaugurar un entramado significativo. En el curso Los problemas fundamentales de la fenomenología de 1927 aparece otro antecedente a lo tratado a mediados de la década del treinta: "La poesía no es sino el elemental venir a la palabra, es decir, el llegar a descubrir la existencia como ser-en-el-mundo" (GA 24, 244 / 215). Es decir, la poesía hace visible el mundo dado de antemano, el entramado significativo que hace inteligibles a las cosas se refleja en la obra.[25] Por lo tanto, el arte tendría una función meramente representativa. Pero en 1936 la obra ya no se reduce a reflejar el mundo, sino que lo constituye. Esta sería la función transitiva de la obra, no como mera representación de un

objeto ausente (como lo fotografía nos trae a la presencia a un pariente), sino como el segundo sentido que Marin le reconoce a la representación, como capaz de exhibir una presencia. El filósofo francés hace hincapié en el "re" de representación que denota intensidad. La representación muestra una presencia, no ya sustituyendo lo ausente, sino erigiendo una presencia. "La imagen es autora por estar dotada de la eficacia que promueve, funda y garantiza. Poder de la imagen, autoridad de la imagen: en su manifestación, en su autoridad, ella determina un cambio en el mundo" (Marin 2009, 148). Para Heidegger la obra abre un mundo en tanto inaugura una trama significativa. No refleja un mundo ya constituido previamente a la obra, sino que lo funda. "Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro [ihr Gesicht] y a los hombres la visión de sí mismos [Aussicht auf sich selbst]" (GA 5, 29 / 30). El mundo que abre la obra es el que nos permite interpretarnos a nosotros mismos de un modo determinado y darle sentido a lo que nos rodea. O como dice Hubert Dreyfus (2005), la obra de arte manifiesta, articula y reconfigura un mundo (407). La obra de arte manifiesta el mundo en que nos movemos día a día, pero no sólo lo revela, sino que lo articula. Esto no es un simple representar el mundo en que habitamos, sino que lo produce, es decir, articula la comprensibilidad en la cual nos significan las cosas. Y a la vez reconfigura el paradigma previo: con una nueva obra de arte las cosas se muestran de otra manera (y en esto consiste su capacidad de shock que se analizó en el capítulo anterior).

Contemplar una obra, recogerla en la mirada, es siempre, de algún modo, aprehenderla o, mejor, experimentarla como límite, intentarla y probarla como transgresión; es decir, contemplar el color trascendental, el a priori sensible que hace posible la donación de todos los colores y todas las apariencias imaginables, la luz. La "verdad" de la contemplación "estética" de la obra consiste así en reconocer el límite donde ella se constituye como efecto −"nada visible se da sin luz"−, efecto de la invisible luz originaria, y que ella transgrede como para reunirse con lo invisible cuya pregnancia es ella misma y, entonces, perderse allí. Contemplar es recortar los límites que hacen de la obra un templum, el templo donde la luz invisible está encerrada en el precioso depósito de sus efectos, imágenes, figuras, apariencias… Pero contemplar también es, por las virtudes de la imagen, transgredir los límites del templo en el templo mismo que es la obra, atrapar por los ojos el color invisible que visibiliza. (Marin 2009, 151)

Lo que propone Marin no es muy distinto a la perspectiva heideggeriana.[26] La fuerza de la imagen consiste en proporcionar la luz "que es la invisible condición de posibilidad de lo visible" (Marin 2009, 151), el "a priori sensible" que hace posible toda manifestación. La imagen para Marin, la obra para Heidegger, tornan las cosas inteligibles, el "templo" donde reside la luz invisible. Resuenan aquí la metáfora heideggeriana del claro y el ejemplo que se provee en "El origen de la obra de arte", el templo de Paestum.

Pero, ¿qué diferencia hay entre lo desarrollado sobre la verdad y la noción de mundo? ¿Son acaso lo mismo? Julian Young, por ejemplo, sostiene que para Heidegger "el acontecer de la verdad" y "abrir un mundo" son definiciones intercambiables (2004, 19). A mi modo de ver, si bien están íntimamente emparentados, no son exactamente lo mismo. El combate entre el mundo y la tierra, es decir, la lucha entre la absoluta transparencia y, como veremos, la absoluta opacidad, es lo que permite que se constituya el claro, esto es, la verdad como desocultamiento. "La verdad sólo se presenta como el combate [der Streit] entre el claro y el encubrimiento [Lichtung und Verbergung] en la oposición alternante entre mundo y tierra" (GA 5, 50 / 45). Dicho de otro modo: el mundo no es la verdad, sino que es un elemento constitutivo, junto a la tierra, de la desocultación.

3.1.1. El ejemplo del templo: la relación entre el mundo y los dioses.

Es preciso detenerse brevemente en el ejemplo de Heidegger del templo. El filósofo alemán habla en términos generales del templo de Paestum, pero no específica cuál. En esta zona arqueológica grecorromana hay cinco templos en total: tres templos dóricos consagrados a Hera, Apolo y Atenea y los templos de Poseidón y Ceres. Kockelmans (1986) sostiene que Heidegger se refiere al de Poseidón/Neptuno (141-142). Sin embargo, en la primera versión habla de un templo de Zeus (Heidegger 1989a, 8; 2006, 16). ¿A qué templo se está refiriendo? Parece difícil de determinar exactamente cuál es el edificio, aunque posiblemente solo le interesaba hablar del templo griego en términos generales.[27] Pero, más allá de los problemas de atribución, ¿en qué sentido el templo "abre mundo"? Cito nuevamente algunos fragmentos:

Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. […] Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne

a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. (GA 5, 27-28 / 29-30)

Y más adelante:

Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella. Lo mismo le ocurre a la estatua que le consagra al dios el vencedor de la lucha. No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo. (GA 5, 29 / 30)

¿A qué se refiere aquí con "dios"? ¿está refiriéndose a una divinidad religiosa? ¿la obra de arte es para Heidegger una forma de acceder a lo sagrado? ¿Está Heidegger argumentado a favor de una concepción religiosa del arte? Algo semejante sostiene en un escrito sobre la Madonna Sixtina de Rafael en 1955: "en la imagen, en cuanto esta imagen, acontece el aparecer del hacerse hombre de Dios, acontece aquella transformación que, como lo más propio del sacrificio de la misa, acaece en el altar como «transustanciación»" (GA 13, 121 / 83). ¿Es lo propio del arte reconciliarnos con la divinidad? ¿a qué se está refiriendo el pensador que sostenía que toda "filosofía es fundamentalmente atea" (GA 62, 363 / 45)[28] y que la "«filosofía cristiana» es un hierro de madera" (GA 40, 9 / 17)? Una lectura podría ser que la obra es aquello que permite a los dioses, como figuras divinas históricas, comparecer. Esta es la lectura de Friedrich-Wilhelm von Herrmann: "la figura esencial del dios que se vuelve manifiesta en el templo solo es lo que es en su inclusión en las relaciones significativas del mundo" (1994, 143). El templo de Paestum es aquello que, al abrir un mundo, permite a los hombres vincularse con lo sagrado. Siguiendo la propuesta de Gerhard Faden (1986), sostengo que esta lectura es una interpretación hegeliana, en tanto que entiende el "aparecer de los dioses" como el "aparecer de una idea" (Scheinen der Idee), la aparición de un contenido, de un Dios concreto (150). "Si el Dios escapó de ella, es decir, si el templo no permite más que el Dios se manifieste, no abre tampoco más un mundo histórico […]. El templo deja de ser la obra de arte que antiguamente era" (Herrmann 1994, 162). Pero esto quedará aún más claro si contrastamos

el reciente comentario a Aportes a la filosofía de von Herrmann. En el apartado VII, “El último Dios”, cita el siguiente fragmento: “El acontecimiento [Ereignis] ‘es’ de este modo el sumo domino como contra-viraje sobre la llegada [Zukehr] y la huida de los dioses que han sido [der gewesen Götter]” (GA 65, 408 / 327).[29] Con esta cita von Herrmann quiere mostrar que Heidegger no solo habla de la “huida” de los dioses, sino también de su “llegada”. Los dioses que “han sido” refieren a las figuras religiosas históricas a los que la humanidad le ha rendido culto. La llegada, en cambio, supone para von Herrmann la posibilidad de una nueva emergencia de lo sagrado, más originaria, que no reduce a la divinidad, como la perspectiva metafísica, a una mera causa.[30] Ahora bien, los dioses pueden manifestarse únicamente gracias a un previo campo de manifestación que funda el ser (Herrmann 2019, 222).[31] A pesar de que Heidegger parece rechazar explícitamente la tesis de von Herrmann –“Los ‘cultos’ e ‘iglesias’ vigentes y cosas semejantes en general no pueden devenir preparación esencial del choque entre dios y el hombre en medio del ser” (GA 65, 416 / 333)–, éste insiste en que “hay que considerar si el espacio de ser [Seyn] como verdad o claro del ser para el choque de Dios y el hombre no puede ser preparado también para el Dios del Antiguo y del Nuevo Testamento, que se reveló fácticamente dos veces a la humanidad” (Herrmann 2019, 240). En esta línea, Andreas Grossmann (1996) sostiene que lo central de la erección de un mundo es su modo de glorificar (Rühmen) y de consagrar (Weihen), lo que le permite abrir un espacio sagrado por el que el dios viene a la presencia (137-138).

Pero Heidegger aclara en distintos lugares que no se refiere a entidades divinas (el Dios cristiano, Alá, Yahvé, etc.) cuando habla de “dioses”. “La ausencia y advenir de los dioses” “está muy por encima y antes de la pregunta de si hay o no cristianismo, de si hay o no discrepancia en las confesiones” y tampoco “es la pregunta de cómo el pueblo que, hipotéticamente, ya existe, se las arregla con una religión y confesión tradicionales” (GA 39, 147 / 131).[32] Al analizar la reflexión de Heidegger sobre la Madonna Sixtina de Rafael, donde sostiene que en “la imagen, en cuanto esta imagen, acontece el aparecer del hacerse hombre de Dios, acontece aquella transformación que, como lo más propio del sacrificio de la misa, acaece en el altar como «transustanciación»” (GA 13, 121 / 83), Gerhard Faden (1986) sostiene que no se refiere aquí a la aparición de Cristo literalmente, sino que propone una lectura “menos teológica-metafísica” (150). Éste vincula dicho escrito con un fragmento de “Conciliador, a quien nunca creíste” de Friedrich Hölderlin:

…pero cuando
un dios aparece, en el cielo y tierra y mar
sobreviene una renovada claridad [allerneuende Klarheit]. (citado en GA 39, 147 / 131)

Es decir, en la obra no acontece literalmente Cristo hecho carne sino una nueva claridad, una nueva luz. Como lo expresa Faden, no se trata del "aparecer una idea" (Scheinen der Idee), sino del "aparecer puro" (reine Scheinen).[33] En otras palabras: el acontecer de la obra no se trata de la aparición de un contenido o una figura divina concreta, sino de un modo de iluminar las cosas. Como dice Richard Polt (2006), los dioses en el segundo Heidegger deben entenderse como "posibilidades existenciales", es decir, como acontecimientos que proyectan posibilidades existenciales que nos permiten darle sentido a lo que nos rodea (208-209). Y también, al mismo tiempo, valorar lo que nos rodea. En esta línea Julian Young sostiene que la exposición del mundo por parte de la obra, más que a una dimensión ontológica, nos abre una dimensión ética (2004, 24). El templo articula "la victoria y derrota", "la desgracia y la dicha", "decide qué es sagrado o profano, grande o pequeño, atrevido o cobarde, noble o huidizo, señor o esclavo" (GA 5, 29 / 31). Es decir, la obra inaugura un ethos que articula la valoración del entorno por parte de una comunidad.

Esto es aún más claro en el seminario sobre Parménides de 1942/43. Allí, cuando Heidegger analiza la expresión "la diosa verdad", juega con los términos griego θεά, que significa diosa, y θέα, que significa "mirada". Con este juego etimológico Heidegger quiere mostrar que el "dios" está ligado a un "mirar". Pero aquí mirar no es la actividad de un sujeto, sino que tiene que ver con una mirada originaria, previa a toda subjetividad, que permite que el ente se muestre ante un Dasein. "El mirar [das Blicken], θεᾶον, es: proveer la mirada [Anblick], a saber, la mirada del ser del ente en sí mismo. Mediante dicho mirar el hombre es distinguido, y él puede ser distinguido solamente porque la mirada que muestra el ser mismo no es nada humano" (GA 54, 153 / 134). Es decir, la mirada originaria, la mirada del ser del ente, no es puesta por el hombre, sino que el Dasein es puesto en aquella. Los dioses parecen identificarse con la donación del ser que no depende de la existencia, refieren a la fundación del ser, es decir, del sentido.[34] ¿Pero por qué Heidegger utiliza esta metáfora? A mi modo de ver esta elección hace énfasis en que la

fundación de sentido pertenece a algo no humano, pero con la fuerza suficiente para inaugurar un espacio de sentido. En Vom Wesen der menschlichen Freiheit. Einleitung in die Philosophie es explícito: “Mundo’ y ‘Dios’ son entendidos ahora solo como títulos orientativos no vinculantes para la totalidad del ente (la totalidad específica de la naturaleza y la historia: mundo) y el fundamento de la totalidad (Dios)” (GA 31, 1-2). Y el fundamento de la totalidad no es otra cosa que el sentido del ser.

Vuelvo al ejemplo del templo y el fragmento ya citado: “Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro [Gesicht] y a los hombres la visión de sí mismos [Aussicht auf sich selbst]. Esta visión [diese Sicht] sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella” (GA 5, 29 / 30). Si bien Heidegger aquí no utiliza, como en el seminario de Parménides, el verbo blicken ni sus derivados, sino Sicht, que viene del verbo sehen, “ver” o “mirar”, la idea sería la misma. El templo abre un mundo, lo que no quiere decir que nos pone ante la presencia de una figura divina a la que se le rinde culto, sino que instaura un mirar originario, un horizonte de sentido. Como dice en el ensayo sobre la Madonna Sixtina: “Pero la imagen no es ni mera copia ni alegoría alguna de la sagrada transustanciación. La imagen es el aparecer del espacio de juego del tiempo [Zeit-Spiel-Raumes]” (GA 13, 121 / 83). Aquí el espacio de juego del tiempo es otra forma de referirse al mundo.[35] La imagen, como dice Heidegger, es “una ventana pintada” (Fenstergemälde) que brinda una nueva luz para que se manifieste lo que nos rodea. “Pero en el singular acontecimiento de esta imagen singular, la imagen no aparece ulteriormente a través de una ventana ya existente, sino que es la imagen misma la que forma esta ventana” (GA 13, 120 / 82).[36]

3.2. La opacidad de la tierra

Pero la obra de arte no es absolutamente transparente. Es decir, la dimensión transitiva de la obra está en pugna con su dimensión opaca. La metáfora del claro del bosque apunta a este mismo sentido. Para que haya un claro es preciso que esté rodeado por la oscuridad del bosque. El claro es tal en tanto se abre entre el espesor de los árboles. Heidegger se refiere a la tierra como aquello que “cierra”, “retiene”, “se sustrae”. La tierra es lo que Marin llama la dimensión “reflexiva” u “opaca” de la representación. Para el filósofo francés ésta rompe e interrumpe el carácter transparente de la obra (Marin

2001, 373-390). Mientras que el mundo es donde se da el sentido, la tierra se presenta como la cerrazón o reserva de sentido, o, siguiendo el análisis de Adrián Bertorello (2011a) que pone en diálogo a Heidegger con Yuri Lotman, como la dimensión "alosemiótica". La tierra refiere entonces a ese aspecto de la obra que se nos escapa, aquello que se nos sustrae.

La tierra es a la obra de arte lo que el estado de arrojado (Geworfenheit) es al Dasein, mientras que el mundo se identifica con la proyección (Entwurf), en tanto que inaugura un conjunto de posibilidades que constituyen un horizonte de sentido. Así como la facticidad del Dasein trazaba los límites de la producción de sentido, la tierra representa la facticidad de la obra. Como dice el filósofo argentino Luis Juan Guerrero (2008), la obra de arte "siempre es susceptible de inagotables significaciones, pero que sólo podrán constituirse y desplegarse en el terreno histórico de una cierta tradición cultural" (268).[37] El mundo de la obra es una fuente "inagotable de significaciones" pero al mismo tiempo la obra se apoya en un suelo. En la primera versión de "El origen de la obra de arte" la conexión es explícita: "Adonde está arrojado un pueblo, es siempre la tierra, su tierra, el fundamento que se cierra a sí mismo, sobre el que reposa el Da arrojado" (Heidegger 1989a, 20; 2006, 31). Ya ahondaremos en la noción de pueblo, que por ahora entendámosla como el Dasein en un sentido general. La existencia es arrojada a la tierra sobre la que reposa el Da, el espacio de sentido, es decir, éste está circunscripto por sus condiciones fácticas. No es en "El origen de la obra de arte" la primera vez que Heidegger vincula la facticidad con la tierra: una idea semejante ya había aparecido en "De la esencia del fundamento", donde, si bien no utiliza el término "tierra" (Erde), habla de suelo (Boden). Esta conferencia es la que permite trazar un vínculo entre los conceptos "estado de arrojado", "tierra" y "suelo". Allí identifica el "tomar suelo" (Boden-nehmen) con la facticidad del Dasein, lo que en Ser y tiempo llamaba "estado de arrojado".[38] La proyección de posibilidades de la existencia no es infinita dado que siempre parte de un suelo, de una situación fáctica que la circunscribe. La existencia "en su calidad de proyectante, se encuentra situado en medio de lo ente. Con ello ya se le sustraen al Dasein otras determinadas posibilidades y esto únicamente en razón de su facticidad" (GA 9, 167 / 143). La obra inaugura un mundo en un determinado contexto, en un determinado "terreno histórico" o, al decir de Heidegger, "un suelo natal [heimatliche Grund]" (GA 5, 28 / 30). Las "inagotables significaciones" del mundo de la obra están cercenadas por la dimensión fáctica de la obra. Ésta sigue siendo un ente, a pesar de abrigar la

verdad, y por lo tanto surge en un determinado contexto que le cierra ciertas posibilidades. Y en esto consiste su opacidad.

Ahora bien, la opacidad de la obra de arte, su reflexividad, es la señal de que allí hay una instancia impersonal de producción de sentido independiente del Dasein. Como dice Gadamer (2003), “hay que entender esto [la tierra] dentro de la aspiración de comprender la estructura ontológica de la obra con independencia de la subjetividad de su creador o del observador” (103). Que la obra no sea absolutamente transparente está hablando también de su autonomía frente a la existencia. Por eso la obra nunca se reduce a la intención del artista o a lo que interpreta quien la contempla. La tierra, su opacidad, es la evidencia de que el sentido que inaugura nos excede.[39] Por esta razón Heidegger vincula a la tierra con el concepto de φύσις, noción que había aparecido en “De la esencia de la verdad” y que trabajé en el capítulo 1. Recuerdo una cita de Los conceptos fundamentales de la metafísica: “[la φύσις] impera por sí mismo sin la intervención del hombre. […] Φύσις significa ahora aquello que siempre está ya presente por sí mismo […], a diferencia de lo que es hechura humana, lo que surge de la τέχνη, de la habilidad, de la invención y de la producción” (GA 29-30, 46 / 57). La tierra-φύσις nos habla de ese elemento opaco de la obra que se le escapa a la existencia y de la experiencia de un emerger o brotar que es “sin la intervención del hombre”. Por eso, John Protevi (1990) entenderá la contienda entre mundo y tierra como el concepto que acalla la superación hegeliana (Aufhebung). La obra de arte nunca puede ser un movimiento del espíritu a superar por la religión y la filosofía, dado que es esta instancia independiente, autosubsistente, donde chocan el mundo y la tierra (78-80).

Pero, ¿cómo puede la obra ser algo independiente de la intencionalidad humana si es una creación de un sujeto? Heidegger entiende el crear no como un oficio o una técnica artística, es decir, no como una actividad de un sujeto creador, sino en el sentido originario de τέχνη, un “traer delante” (Hervorbringen). Τέχνη es un modo de saber y, en tanto saber, se funda en la ἀλήθεια, en un desocultamiento previo. La τέχνη es un modo de saber que supone el desocultamiento de lo ente. Crear, en el sentido griego, es un traer delante a la presencia, un sacar del ocultamiento, significa desocultar. La caracterización del crear artístico en “El origen de la obra de arte” es netamente pasiva: “el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante [das Schaffen als das Hervorgehenlassen in ein

Hervorgebrachtes]” (GA 5, 48 / 43). Pero Heidegger no aclara mucho más en qué consiste el rol del artista y cómo se conjuga con la instancia impersonal de producción de sentido que supone la obra. En Einleitung in die Philosophie – Denken und Dichten (semestre de invierno de 1944/45) el filósofo alemán vincula Hevorbringen ya no con la τέχνη, sino con ποιεῖν. Allí sostiene que lo que se trae delante “no es algo nuevo, sino siempre lo más antiguo de lo antiguo” (GA 50, 113). La creatividad no es producir una mera novedad, no es una actividad que trae algo absolutamente original, sino que recobra lo más antiguo, el ser. En el seminario sobre Heráclito de 1944, en esta misma línea, afirma que “la producción humana se atiene a lo que antes le adviene en el surgir. El ποιεῖν toma la φύσις como medida” (GA 55, 367 / 392). Es decir, el crear siempre está ligado a la tierra (φύσις), no solo en tanto que usa determinado material, como el pintor precisa de ciertos óleos, sino en tanto que trae a la presencia las posibilidades que surgen de la φύσις misma, sin la intervención humana. “Aquel que sabe es aquel que produce [τέχνη / ποιεῖν], en la perspectiva de lo que surge a partir de sí mismo [en otras palabras, la φύσις], es decir, de aquello que se revela y que, antes de eso, no aparece y no aparecía” (GA 55, 367 / 392).

Pero regresemos al concepto de tierra. Debido a esta opacidad de la obra, la materia puede manifestarse en cuanto tal. Por eso Heidegger habla de una producción (Herstellung) de la tierra, un traer aquí la tierra, tal como lo traducen Arturo Leyte y Helena Cortés, en el mismo sentido que Hevorbringen. Como veíamos en el capítulo 1, en Ser y tiempo Heidegger entiende la materialidad siempre desde el entramado pragmático que inaugura el Dasein, siempre desde el interés práctico-utilitario de la existencia. La materia siempre se nos muestra desde los intereses de la existencia. Mientras utilizo el martillo, no me percato de su materialidad, olvido los elementos que la componen. En este sentido, el útil es absolutamente transitivo y la materialidad desaparece en el trato. Esto es lo que llama en “El origen de la obra de arte” lo “gastado”. En el trato con el útil la materia se “gasta”, desaparece, como veíamos en el capítulo anterior que sucede lo mismo con las palabras en la vida cotidiana. En la obra de arte, en cambio, gracias a la opacidad de la obra, la dimensión transitiva se ve “interrumpida” y la materia, su dimensión opaca, comparece como tal.

Por el contrario, desde el momento en que levanta un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace

que destaque en lo abierto el mundo de la obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y a destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y el brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra. (GA 5, 32 / 33)

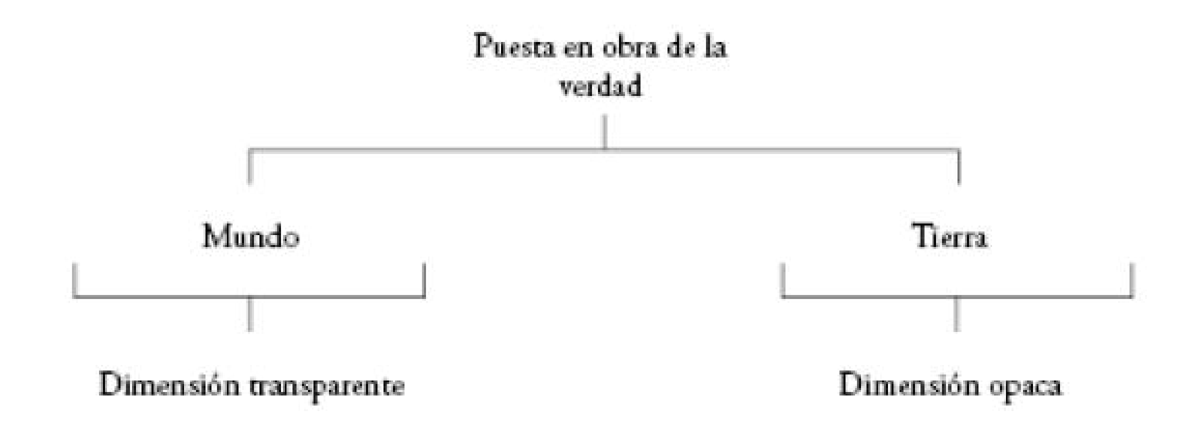
En la creación artística la materia se manifiesta por sí misma, se impone como digna de atención. En la obra aparece lo que desaparece en el trato diario con los útiles. Como dice Maurice Blanchot (1992): "la estatua glorifica el mármol" (199). Solamente gracias a la música puedo descubrir realmente qué es el sonido, puedo contemplar el color gracias a la fuerza de las pinceladas de Van Gogh, puedo apreciar el peso de las palabras en la literatura de Borges. El pintor y el escultor trabajan con la materia, pero, a diferencia del que trata con un útil, no la desgastan, le permiten lucirse. Solamente por medio de la obra la materia puede comparecer, puede aparecer. Paradójicamente, la opacidad de la obra permite que su materialidad se torne transparente. Por eso la tierra no es meramente "eso cerrado que corresponde al encubrimiento", sino que es "aquello que se abre como elemento que se cierra a sí mismo" (GA 5, 42 / 39-40). Es decir, la tierra no debe entenderse meramente como la materia fisicoquímica que compone a la obra y que le da forma un artista, sino que es la opacidad que hace posible su manifestación.

El análisis de la pintura de Édouard Manet que hace Michel Foucault (2015) me parece un buen ejemplo de lo que vengo señalando. El filósofo francés compara la pintura de Manet con la del Quattrocento. Éste último movimiento del XV buscaba hacer olvidar la materialidad de la obra, buscaba enmascarar el hecho de que la pintura se daba sobre un espacio, sea un muro en el caso de los frescos, sea un lienzo o un panel de madera. Es decir, intentar que la imagen sea absolutamente transparente, sea una ventana hacia otra realidad. Al negar la superficie pictórica, se quería hacer olvidar al espectador que estaba frente a un cuadro. Piénsese, por ejemplo, en la pintura renacentista La ciudad ideal, donde no hay ningún rastro de una subjetividad que organiza la representación (no hay huellas de pinceladas, la iluminación parte desde un punto de vista determinado, la perspectiva es perfecta). La tesis de Foucault es que Manet es el primero en reconocer la opacidad de la obra en tanto que mediante distintas estrategias de representación hace resurgir propiedades y

cualidades materiales de la imagen que la tradición intentó ocultar. Y esto lo hace trabajando tres aspectos: la espacialidad del lienzo, la iluminación y el lugar del espectador. Piénsese en el cuadro Un bar del Folies-Bergère. La primera característica que señala Foucault es que el fondo del cuadro es una superficie plana, un espejo, que funciona como una especie de pared que cierra el espacio. “Manet […] ha cerrado por completo el espacio, pero ahora son las propiedades materiales de la tela las que se representan en el cuadro mismo” (Foucault 2015, 22). Es decir, Manet no nos permite perdernos en la profundidad del horizonte, sino que encierra nuestra mirada, elimina toda profundidad para recordarnos, desde la representación, que estamos ante una superficie. El segundo aspecto es el reflejo de la mujer en el espejo. El espectador parece estar al mismo tiempo en dos lugares: de frente a la mujer y de costado, tal como sugiere el reflejo. Por último, la iluminación es absolutamente frontal. Por el espejo sabemos que tiene un hombre delante muy cerca hablándole, lo que produciría alguna sombra sobre su cuerpo. Pero la luz da de lleno en la figura de la mujer, no hay ningún rastro del hombre con quien dialoga. Aquí hay una segunda incompatibilidad. Todos estos elementos no son más que huellas de la representación que nos dicen “esto no es una ventana, es un cuadro”, es decir, “interrumpen” la transitividad del cuadro, su transparencia, y nos recuerdan que el ente que tenemos delante no es más que una superficie pintada. “La tela, en lo que tiene de real, de material y, por así decirlo de algún modo, de físico, está apareciendo y jugando con todas sus propiedades en la representación” (Foucault 2015, 63). Por esta razón, para Foucault, Manet es el precursor de todo el arte contemporáneo. El pintor francés es claramente un artista representativo, pero al representar esta dimensión material puso las bases para que el arte contemporáneo dejara de lado la representación e hiciera jugar al “espacio con sus propiedades puras y simples, sus propiedades materiales mismas” (Foucault 2015, 64).

La relación entre el mundo y la tierra, entre la dimensión transitiva y la dimensión reflexiva, es un constante combate para imponerse el uno frente al otro, una lucha a transparentar lo opaco u opacar lo transparente. Para Heidegger estas dos dimensiones, mundo y tierra, transitividad y reflexividad, siempre están en constante lucha por imponerse uno sobre otro, es un combate entre ambos, entre uno que abre y otro que cierra. “En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo en su seno” (GA 5, 35 / 35). Ambas dimensiones se copertenecen, se necesitan mutuamente, y por eso su

combate es una lucha originaria (Urstreit). Como dice en Aportes, el mundo es “terrestre” y la tierra es “mundana” (GA 65, 275 / 225), no hay uno sin el otro. Esta relación conflictiva, pero de copertenencia, donde no hay ningún vencedor, es la tensión constitutiva de la obra de arte que produce la puesta en obra de la verdad, el rasgo (Riß) por el cual se instaura una nueva luz. De la misma manera que en Ser y tiempo, como señalábamos en el capítulo 2, es posible reconocer en “El origen de la obra de arte” una dimensión opaca y una dimensión transitiva en el proceso de fundación de sentido.



4. El arte como inicio de la historia

Siempre que acontece [geschieht] el arte, es decir, cuando hay un inicio [Anfang], la historia experimenta un impulso [kommt in die Geschichte ein Stoß], de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar. Historia [Geschichte] no significa aquí la sucesión de determinados sucesos dentro del tiempo, por importantes que éstos sean. La historia es la retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia.

[…] Como fundación el arte es esencialmente histórico. Esto no quiere decir únicamente que el arte tenga una historia en el sentido externo de que, en el transcurso de los tiempos, él mismo aparezca también al lado de otras muchas cosas y él mismo se transforme y desaparezca ofreciéndole a la ciencia histórica aspectos cambiantes. El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia [Geschichte gründet]. (GA 5, 65 / 55-56)

Como ya señalé, la obra de arte debe ser entendida desde el Ereignis. Entendiendo la verdad como verdad ontológica, es decir, como desocultación, debe comprenderse como condición de posibilidad de lo ente. Pero esto no hay que entenderlo como un horizonte trascendental al modo kantiano, sino que el mundo que abre la obra es siempre un horizonte histórico y finito. Los proyectos a priori que posibilitan el cómo de los entes son siempre históricos. Esto es lo que Cristina Lafont (1997) llama la "detranscendentalización" de la verdad. Es decir, si la verdad como desocultamiento se da o acontece históricamente, entonces pierde los caracteres parmenídeo-platónicos que se le adjudicaron por siglos: su universalidad, su independencia del contexto, su necesidad y su atemporalidad (Lafont 1997, 188). "La verdad no es entonces un suceso (Vorkommnis), sino un acontecimiento (Geschehen) (un proyectar creativo de las cosas). Este acontecimiento es ahora resuelto como un acontecimiento del mirar creativo de las cosas" (GA 36-37, 174-175). Esto implica una donación del ser, una donación de las distintas configuraciones del claro que nos son dadas. La historia del ser sería la historia de estas distintas donaciones. Como señalaba en el capítulo 1, la historia no debe entenderse como historiografía o la ciencia que estudia el pasado, lo que llama Historie, sino como Geschichte, la historia de las distintas aperturas del ser.[40] "El suceder [o acontecer] de la historia se presenta como destino de la verdad del ser a partir de dicho ser. […] El ser llega a ser destino en la medida en que él mismo, el ser, se da" (GA 9, 335 / 276).[41] Lo que a partir de Aportes a la filosofía llamará la "historia del ser" (Seinsgeschichte) es la sucesión de distintas aperturas que nos son enviadas (geschickt) o destinadas por el ser. Es decir, por un lado, tenemos la historia cronológica e intramundana y, por el otro, la historia del ser, que es a priori y hace posible a la primera. Heidegger juega con el parentesco de las palabras schicken (enviar), Geschichte (historia), Geschehen (acontecimiento) y Geschick o Schicksal (destino). La tesis sería la siguiente: la historia (Geschichte), en su sentido originario, contiene las distintas aperturas del ser enviadas (geschickt) como destino (Schicksal) a una comunidad, "es «el conjunto de destinos», a la manera en que la cordillera es el conjunto de las montañas, o, lo que es lo mismo, es el rasgo fundamental que unifica y determina los diversos destinos del destino" (GA 4, 101 / 118). O como lo formula en el pasaje citado, la historia es lo que se le da a un pueblo en herencia. Es decir, al Dasein le es dado o destinado un horizonte de sentido que no elige, que no depende del arbitrio humano. Somos arrojados en una época que se nos da como "herencia" o "destino".

Cuando el arte acontece, la historia toma un impulso. Hay una íntima relación entre historia y verdad: cuando acontece el desocultamiento, la historia se inicia nuevamente. El arte es histórico no fundamentalmente porque se inserta en una línea temporal, sino que funda historia, abre una época. No caben dudas de que la obra, en tanto que ente y producto humano, tiene una historia, surge en determinado contexto, fue creado con un determinado fin y se le dio ciertos usos[42] –y esto es lo que estudiarán los historiadores del arte–, pero al mismo tiempo hace historia.[43] La obra no se reduce a ser parte pasivamente de un devenir histórico, sino que inaugura este proceso. El claro (Lichtung) se abre epocalmente gracias a la obra. "[El claro] no es nunca un escenario rígido con el telón siempre levantado en el que se escenifique el juego del ente. […] El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento" (GA 5, 41 / 39). Hablar de acontecimiento de la verdad supone que la verdad no es una estructura estable, sino que acontece históricamente como estructuras distintas que ordenan la experiencia.[44] La obra de arte, al poner en obra la verdad, produce cambios dentro de la historia, funda la historia. "A la transformación de la esencia de la verdad [Wesenswandel der Wahrheit] corresponde la historia de la esencia del arte occidental" (GA 5, 69-70 / 68). En el ensayo "La sentencia de Anaximandro" (1946) Heidegger identifica el término "época" con el "claro" (GA 5, 337-338 / 251).[45] La historia en su sentido originario, la historia real del mundo (eigentliche Weltgeschichte), es la sucesión de épocas, es decir, de donaciones del ser.[46]

Siempre que, como ente mismo, lo ente en su totalidad exige la fundamentación en la apertura, el arte alcanza su esencia histórica en tanto que fundación [Stiftung]. Ésta ocurrió por vez primera en Occidente, en el mundo griego. Lo que a partir de entonces pasó a llamarse ser, fue puesto en obra de manera normativa. Lo ente así abierto en su totalidad se convirtió a continuación en lo ente en sentido de lo creado por Dios. Esto ocurrió en la Edad Media. Lo ente se transformó nuevamente al principio y en el transcurso de la Edad Moderna. Lo ente se convirtió en un objeto dominable por medio del cálculo y examinable hasta en lo más recóndito. En cada ocasión se abrió un mundo nuevo con una nueva esencia. […] Cada vez aconteció un desocultamiento de lo ente. El desocultamiento se pone a la obra y el arte consuma esta imposición. (GA 5, 64-65 / 55)

Cada época significó un determinado orden normativo, un mundo, abierto por la obra de arte. En este sentido, en tanto que funda una época, el carácter histórico de la obra no es lo meramente pasado, sino principalmente lo futuro, es decir, la obra, al abrir mundo, inaugura las posibilidades futuras. El ser es la luz que ilumina los entes a lo largo de la historia, pero cada época supone un iluminar distinto. Como dice Gianni Vattimo, "la historia de una época no es otra cosa, en el fondo, que exegesis de una o más obras de arte en las que cierta «época» del ser se ha instituido y abierto" (1993, 134). Piénsese en grandes obras como la Biblia, la Divina comedia, la Eneida, las tragedias griegas, la Ilíada y la Odisea, y el Martín Fierro[47] en la Argentina. Todo nuevo inicio de la historia supone una revolución en tanto transforma lo habitual, es un "cambio radical de lo habitual [que] pone al descubierto nuevamente la ley oculta del inicio" (GA 45, 37 / 38). La obra de arte es, entonces, revolucionaria.

Ahora bien, ¿son innumerables los mundos que puede fundar el arte? "El origen de la obra de arte" parece sugerir que dentro de la historia del ser hay muchos comienzos, como vemos en el fragmento citado más arriba. Recordemos que Heidegger dice siempre estar pensando en el "gran arte",[48] es decir, no toda o cualquier obra de arte funda una época, sino que "la historia ocurre raras veces" (GA 4, 76 / 84), pero cuando acontece, abre un mundo. Hay un claro corte paradigmático respecto a lo que entiende por arte. ¿A qué se refiere entonces con "el gran arte"? Heidegger no dará una respuesta taxativa. Los ejemplos que utiliza pueden ser una pista para elucidar a qué se refiere: el templo griego, la Antígona de Sófocles, las botas de Van Gogh, "La fuente romana" de Meyer, las esculturas de Egina, la poesía de Hölderlin. No hay ninguna mención al arte que le es contemporáneo, el expresionismo y la pintura abstracta, que sí tratará luego, como ser verá en el capítulo 6. Molinuevo (1998) sugiere que la ausencia del arte contemporáneo se debe a que en ese momento hubiese sido políticamente peligroso, ya que para el régimen nazi este tipo de arte era considerado "degenerado". En aquellos momentos se exaltaba "el gran arte alemán" y su función social (19-34). Independiente si consideraba parte del "gran arte" su contemporaneidad artística, parecería que, si la obra de arte es "puesta en obra de la verdad", estas serán las grandes obras y no cualquier pintura que se realiza en un taller para aficionados. Una obra de arte es algo "raro". El ser acontece, o más bien, se abriga en la obra a lo largo de la historia en distintos tiempos y se manifiesta ante distintos pueblos. Solamente gracias a la obra se abre la

historia y se desocultan los entes. En esto consiste su dimensión ontohistórica (seinsgeschichtlich). Podría decirse, entonces, que la historia del arte, en su sentido originario, ocurre raras veces.

Esto parece oponerse a la perspectiva de Aportes a la filosofía, donde Heidegger identifica inequívocamente dos "comienzos" en la historia del ser. El primer comienzo para Heidegger emerge entre los presocráticos, que son capaces de reconocer la ἀλήθεια como tal, aunque no fueron capaces de sondearla del todo (GA 45, 108-116 / 103-110). Es decir, los griegos lograron identificar la experiencia originaria de la verdad, pero no pudieron pensarla en toda su profundidad. Ya a partir de Platón y Aristóteles esta experiencia originaria de la verdad quedó vedada bajo el concepto de adecuación o conformidad. Aquí comienza la larga historia del olvido del ser que llega a nuestra era, los tiempos de la técnica, el ocultamiento paulatino del ser. En ese sentido Michel Haar (1999) sostiene que Heidegger invierte la concepción de la historia hegeliana: la historia no es el progreso del Espíritu Absoluto hacia su propia autoconciencia, sino, por el contrario, el progresivo encubrimiento del ser (51). La era de la técnica, de la Gestell, que yo prefiero traducir como "imposición", como explicaré en el capítulo 6, es la última etapa de la historia de la metafísica. La técnica no refiere a aparatos tecnológicos sino a un modo de desocultar lo ente, a un claro o espacio de sentido. Su particularidad es que los entes se nos muestran desde la calculabilidad y la disponibilidad, es decir, siempre se manifiestan como aquello calculable y disponible para los designios del hombre. El problema de este paradigma es que, en este horizonte donde todo cierra y todo es calculado, se presenta como un único y absoluto modo de desocultar. Es decir, la técnica, en tanto que se erige como único horizonte posible, olvida cómo se constituyen los entes: compareciendo en un campo de manifestación histórico. O, en otras palabras, olvida al ser. El peligro de la técnica no yace fundamentalmente en la provocación de guerras aniquiladoras o pandemias incontrolables, sino en que los avances tecnológicos nos enceguezcan y nos hagan creer que el horizonte de la técnica es el único posible.[49] La historia del ser es la historia de la metafísica, la historia del olvido del ser que se encuentra a la espera de un nuevo comienzo, un segundo comienzo, que le dé un nuevo impulso a la historia, que abra un nuevo horizonte para una nueva historia.

Ahora bien, es preciso tener en cuenta que esta caracterización de la historia del ser dividida en dos comienzos, si bien hay antecedentes e indicios

previos (piénsese en el errar en "De la esencia de la verdad"), es posterior a "El origen de la obra de arte". Si este itinerario conceptual no está claro, uno podría pensar que hay dos perspectivas opuestas, como cree Jean Marie Schaeffer, en el ensayo sobre el arte. Por eso el filósofo francés se pregunta: "¿cómo puede escapar la pintura de van Gogh de la 'ley' del olvido [del ser]?" (Schaeffer 2010, 245). Y más adelante: "¿Cómo puede ser el arte aún revelación del ser si se sitúa en un periodo del olvido del ser y si es históricamente indisociable de la más profunda esencia de este periodo? Esa es una pregunta a la que no podemos encontrar respuesta" (254). En realidad, Schaeffer no podrá contestar nunca esta cuestión porque no está teniendo en cuenta la cronología en que aparecen los conceptos heideggerianos. Claramente la experiencia del olvido del ser había surgido antes que el ensayo sobre el arte, pero la concepción teleológica de la historia según la cual, desde el primer comienzo, el ser paulatinamente se va encubriendo cada vez más, es propia de los Aportes a la filosofía. Por eso en esta obra y en su siguiente escrito, Meditación, distingue, lo que no hace en "El origen de la obra de arte", entre un arte "metafísico" y un arte capaz de inaugurar "otro comienzo" (GA 65, 504-505 / 397-398; GA 66, 30-40 / 40-47).[50]

Ahora bien, ¿cómo entender esta sucesión, si se me permite el término kuhniano, de paradigmas? ¿Hay una teleología detrás de estas aperturas del ser? ¿hay una sucesión progresiva o regresiva? Difícilmente pueda contestarse desde "El origen de la obra de arte" estos interrogantes. Si volvemos al pasaje citado, no parece haber aquí tampoco un orden interno a la historia, sino más bien parece una sucesión de paradigmas inconmensurables entre sí. No hay ninguna señal de que haya un proceso progresivo o regresivo en el paso de una época a la otra, de la griega a la medieval o de ésta a la moderna. La historia parecería ser una libre sucesión de aperturas de mundo, una serie de cambios epocales que no se producen por alguna ley sistemática, sino de modo discontinuo. Esto parece sugerir Heidegger en Nietzsche, texto que recopila seminarios cercanos a esos años: "El arte no se somete simplemente a reglas, no sólo tiene leyes que seguir, sino que es en sí mismo legislación y sólo en cuanto tal es verdaderamente arte" (GA 6.1, 131/ 128). Ahora bien, el Heidegger posterior parece ser ambiguo: por un lado, entiende que la historia de la metafísica significó el paulatino ocultamiento del ser, por el otro, habla de una "libre sucesión" (eine freie Folge) de épocas.[51] "Pero tampoco existe, como piensa Hegel una sistemática que pueda convertir a la ley de su pensamiento en ley de la historia y que pueda asumir simultáneamente tal

historia en el sistema” (GA 9, 335 / 276). ¿Cómo congeniar esta perspectiva con la concepción de la historia de la metafísica como paulatino ocultamiento del ser? ¿Cómo conjugar esta aparente contradicción? A lo que apunta Heidegger aquí es que, si bien a lo largo de la historia se encuentra un progresivo olvido del ser, este hecho no responde a una lógica interna de la historia del ser, sino que es, más bien, lo que sucedió hasta ahora. “Lo único que puede decirse es «el hecho de que» –el que así sea la historia del ser” (GA 14, 62 / 71). Es decir, detrás de la historia del ser no hay una ley u orden que podamos descubrir o, por lo menos, si es que lo hay, nos es incognoscible el porqué de las distintas aperturas del ser. La idea de una “libre sucesión” de épocas no nos habla de una continuidad en la historia, sino de constante rupturas entre épocas o comienzos que se abren repentinamente. Por eso la venida del ser nunca puede anticiparse. “Cuándo y cómo ella se acontezca-apropie, no lo sabe nadie. […] Sólo si el hombre, en cuanto pastor del Ser, aguarda la verdad del Ser, puede él esperar un advenimiento del destino del Ser, sin caer en el mero afán de saber” (GA 11, 118 / 112).[52] Cualquier pretensión de calcular la venida del ser, propia del pensar calculador de la era de la técnica, será siempre un intento fallido. Es claro que aún mucho de lo desarrollado no está aún explicitado en “El origen de la obra de arte”, quizás apenas sugerido. La obra de arte es esa extraña instancia de inicio o comienzo (Anfang) a partir del cual la historia vuelve a empezar. La obra de arte es una irrupción en la historia, entendida como sucesión temporal, que, con su emerger, la reinicia. No es producto de una ley o lógica interna, sino que es el aparecer repentino y desconcertante que rompe con todo lo anterior. “El inicio [der Anfang] siempre contiene la plenitud no abierta de lo inseguro, esto es, del combate con lo seguro” (GA 5, 64 / 55). En términos deleuzianos, la obra de arte nos desterritorializa, nos saca de lo familiar y seguro al proponer un nuevo territorio en el que habitar (Deleuze y Guattari 2015, 323). Son esos raros momentos en que una obra de arte revoluciona el mundo.

5. Un ejemplo: La liebre de Alberto Durero[53]

A lo largo de este capítulo se han analizado las distintas caracterizaciones que hace Heidegger de la obra de arte en general y se han citado los diferentes ejemplos que propone el filósofo alemán. Ahora bien, en concreto, ¿qué mundo abre el cuadro de van Gogh o la fuente de Meyer? ¿el mundo de la

campesina o el mundo romano? ¿el mundo de cada artista? ¿son las botas, como sostiene Robert Bernasconi (1999), “un arte suplementario”, dado que “expresan un mundo, más que instituir uno” (111)? Lo mismo podemos preguntarnos del templo de Paestum, ¿qué espacio de sentido inaugura específicamente? ¿el mundo de los dioses mitológicos griegos o articula un horizonte de sentido hoy en día? ¿cómo precisamente cambia la comparecencia de la naturaleza que lo rodea en este caso? Vuelvo a un fragmento ya citado: “En la pintura de Van Gogh acontece la verdad. Esto no quiere decir que en ella se haya reproducido algo dado de manera exacta, sino que en el proceso de manifestación del ser-utensilio del utensilio llamado bota, lo ente en su totalidad […] alcanza el desocultamiento” (GA 5, 43 / 40). ¿Cómo se desoculta lo ente en su totalidad en la pintura de van Gogh? ¿Cómo obra la verdad concretamente en los ejemplos provistos por Heidegger? No parece haber una explicitación clara.

Estos interrogantes difícilmente puedan responderse a partir de lo dicho en “El origen de la obra de arte”. Nikola Mirković (2020) sostiene que la filosofía del arte heideggeriana es una teoría orientada a las obras, en primer lugar, porque lo específico del arte es su carácter de obra, lo que es evidente en el escrito; en segundo lugar, porque en “El origen de la obra de arte” se hacen muchas alusiones a obras individuales en momentos argumentativos claves. Mirković concluye que “la orientación hacia las obras individuales da testimonio de la importancia de la experiencia para la conceptualización filosófica” (9). Estoy totalmente en desacuerdo. Es cierto que el filósofo alemán menciona algunas obras, aunque no tantas (el templo, el cuadro de van Gogh, la poesía de Meyer), pero en ningún punto especifica cómo se da concretamente el mundo que abre la obra, en qué consiste el nuevo horizonte que abre las piezas artísticas mencionadas. Es decir, no hay una explicitación de cómo se da esa experiencia con el arte ni un análisis histórico-crítico detenido y riguroso de las obras que emplea. Como afirma Dolf Sternberger (1987) en su crónica de las conferencias, “nada se evita tanto como un resultado tangible [handfeste Resultat]” (189). Esto para el filósofo alemán no es una falencia, sino que es adrede. Heidegger considera que su filosofía en general, y esta reflexión en particular sobre el arte, son una meditación ontológica-trascendental y, por ende, no le interesa los aspectos ónticos-empíricos de los fenómenos, en este caso, de la obra de arte. Es decir, su filosofía no trata sobre los hechos, sino sobre las condiciones de posibilidad de éstos. “Todo pensar sobre el ser, toda filosofía, nunca puede ser confirmada

por los ‘hechos’, es decir, por el ente” (GA 65, 435 / 347).[54] El claro nunca puede ser refutado por los hechos dado que es el mismo quien dicta las condiciones de manifestación de éstos. Por eso, como señalaba más arriba, el espacio de sentido no puede juzgarse como verdadero o falso, dado que es este mismo el que determina los criterios de verdad. Por lo tanto, concluye Heidegger, “las declaraciones filosóficas no se pueden probar” (GA 36-37, 178). Pero, entonces, ¿cómo podemos determinar si la propuesta de Heidegger es adecuada para abordar el fenómeno de la obra de arte? ¿sobre qué se legitima toda su reflexión? ¿cómo cerciorarse si el marco propuesto para interpretar la obra es correcto, funcional o válido? En Vom Wesen der Wahrheit (semestre de invierno de 1933/34) afirma: “La cuestión es si la comprensión del Ser se está transformando desde el fundamento. Será una transformación que ante todo proveerá el marco para la historia espiritual de nuestro pueblo. Esto no se puede probar, pero es una fe [Glaube] que debe ser confirmada por la historia” (GA 36-37, 255). Pero, entonces, ¿es una cuestión de fe? ¿sobre qué se legitima toda su reflexión? Heidegger no explicita qué entiende aquí por fe.

La salida metodológica propuesta por Heidegger, que expone al comienzo de “El origen de la obra de arte”, es el círculo hermenéutico. La tesis es la siguiente: toda comprensión de cualquier fenómeno supone una comprensión previa del mismo. Una obra de arte, por ejemplo, se manifiesta como tal gracias a una concepción previa de qué es el arte, que se constituye a partir de las contemplaciones de otras obras en el pasado. Recordemos el ejemplo de la mujer que limpia una obra pensando que son los restos de una fiesta en el museo. Sólo a partir de una determinada precomprensión de qué debemos entender por arte, podemos interpretar ¿Dónde vamos a bailar esta noche? como una pieza del arte contemporáneo. No hay una experiencia estética, como ninguna experiencia en general, que no esté mediada por ciertas preconcepciones. Hay un círculo: mi interpretación y contacto con la obra está mediado por mi experiencia previa con otras obras, pero al mismo tiempo el encuentro con la nueva obra retroalimenta mi preconcepción de qué es el arte. Posiblemente la encargada de la limpieza de la fundación Museion de Bolzano no vuelva a confundir una obra de arte contemporáneo con basura, dado que su preconcepción de qué es el arte cambió luego de su polémico contacto con la obra de Sara Goldschmied y Eleonora Chiari. ¿Cómo determinamos entonces qué es el arte? No a partir de un concepto de qué es el arte determinado arbitrariamente, ni a partir de lo que el artista dice que es el arte,

sino de la experiencia que tenemos con la obra. En esta experiencia está supuesto el círculo, el contacto con obras siempre supone una comprensión previa del arte. De lo que se trata es de recorrer el círculo. "Sin embargo, ver en este círculo un circulus vitiosus y buscar cómo evitarlo, o por lo menos «sentirlo» como imperfección inevitable, significa malcomprender radicalmente el comprender. […] Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él en forma correcta" (GA 2, 202 / 171). Se trata de entrar en el círculo para mostrar la precomprensión supuesta detrás de nuestra experiencia con el fenómeno, poner de relieve el sentido detrás de nuestra experiencia con ellos. Esta es "la fiesta del pensar" (GA 5, 3 / 12). Es decir, Heidegger no se propone describir la esencia abstracta e ideal del arte, como si fuese algo ahistórico a descubrir, "no tiende a una comprobación vigente atemporal de la esencia de la obra de arte" (GA 65, 503 / 396), sino explicitar el sentido presupuesto en nuestro trato con las obras de arte.

Ahora bien, ¿hasta qué punto recorre Heidegger todo el círculo? En su ensayo no hay un análisis histórico-empírico de los ejemplos provistos ni hay referencias a estudios de historiadores de arte,[55] de allí su controversia con Schapiro. Más allá de las objeciones a la crítica del estadounidense que ya fueron esgrimidas, no hay un desarrollo detallado de cómo las obras de arte abren o abrieron un mundo, cómo fundan o fundaron una época.[56] Heidegger no parece prestarles mucha atención a los efectos empíricos que pueden o no provocar dentro de un entorno sociocultural las obras que elige como ejemplos y salta directa y rápidamente a la cuestión ontológica. Mirjam Schaub hace un análisis detallado del uso de los ejemplos en "El origen de la obra de arte" y describe el modus operandi heideggeriano como un doble movimiento: un control de la presentación del ejemplo (Vorstellungskontrolle) y un "dejar hacer" al ejemplo (laissez-faire). La idea es la siguiente: Heidegger solo presenta un caso concreto en condiciones absolutamente controladas, cuando las refutaciones posibles han sido descartadas por absurdas o inocentes, e introduce su ejemplo en el contexto de la posición que se propone defender. El laissez-faire consiste en transformar un ejemplo controlable, abarcable, y, por lo tanto, criticable, en un paradigma incontrolable y, en consecuencia, inmune a cualquier crítica (Schaub 2010, 277). Este proceso Schaub lo llama "esencialización": la obra, por ejemplo, las botas de van Gogh, pierde todos sus caracteres singulares empíricos, contrastables, para tornarse en una esencia universal, la "puesta en obra de la verdad", incontrastable. Por estas mismas razones Michael Kelly (2003) acusa a Heidegger de iconoclasta, en el sentido

de que al filósofo alemán no le interesan las obras de arte per se, sino el problema de la verdad. Este desinterés lo ve claramente en la controversia con Schapiro por el cuadro de van Gogh: que la pregunta por a quién pertenecen las botas sea irrelevante está hablando del desinterés por parte de Heidegger ante la obra (Kelly 2003, 21). Es decir, el filósofo no está interesado en un estudio empírico de la obra, sino "lo que es revelado por o en la obra" (27), en este caso, la esencia del útil. O en palabras de Arturo Leyte (2016): "las propias botas dejaron de ser una obra de arte para convertirse en una obra filosófica" (55). El problema es: ¿cómo el cuadro de van Gogh "habla" y revela la esencia del útil si la interpretación de la misma es totalmente arbitraria? ¿o todo el análisis de Heidegger se basa en una proyección propia sobre la obra? Ya se ha discutido la interpretación de Schapiro, lo que quiero marcar aquí es la deficiencia de un análisis más detenido sobre los ejemplos por parte del filósofo alemán. En otras palabras, Heidegger abstrae las obras con las que trabaja de sus condiciones históricas.

En "El origen de la obra de arte" sucede algo análogo a lo que Paul Ricoeur ve en Ser y tiempo. En "Existencia y hermenéutica", texto publicado en 1969 en El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, Ricoeur distingue dos modos de hacer fenomenología hermenéutica: lo que denomina una vía corta y lo que llama una vía larga. El ejemplo de la vía corta es la analítica del Dasein en Ser y tiempo. Allí Heidegger desarrolla brevemente la cuestión metodológica y ya desde el principio aborda su ontología de la existencia sin diálogo alguno con las ciencias humanas. "No se ingresa de a poco en esta ontología de la comprensión; no se accede a ella gradualmente, profundizando las exigencias metodológicas de la exégesis, de la historia o del psicoanálisis: nos transportamos en ella por una súbita inversión" (Ricoeur 2006, 11). Aquí Ricoeur refiere a la inversión que produce Heidegger dentro de la hermenéutica: ya no se trata de cómo interpretamos un texto, sino de la estructura misma de la comprensión. El Dasein está arrojado en un contexto significativo a partir del cual se le torna comprensible su Sí mismo y lo que lo rodea. Pero Heidegger no se detiene a analizar en qué consisten los diferentes contextos significativos en los que se encuentra la existencia, lo que sería un análisis óntico, sino que se concentra en la investigación ontológica. La vía corta consiste en saltar directamente a la cuestión ontológica, sin mediar con los aportes de las ciencias ónticas y extrayendo el objeto de investigación del contexto en el que aparece. ¿No sucede algo análogo en "El origen de la obra de arte"? ¿no se introduce

Heidegger rápidamente en la cuestión ontológica sin mediar con las disciplinas artísticas y sin hacer una mínima investigación histórica de las obras? En el ensayo sobre el arte, a mi modo de ver, se encuentra un claro ejemplo de lo que Ricoeur llama una “vía corta”. Heidegger propone recorrer todo el círculo que conforma la experiencia estética, pero no está “en contacto con las metodologías efectivamente practicadas” (Ricoeur 2006, 19) y “elabora directamente por un súbito vuelco” la ontología de la obra de arte (Ricoeur 2006, 23). Ricoeur, en contraposición, propondrá “la vía larga”, un camino indirecto, pero con la misma meta, una indagación ontológica del ente capaz de comprensión en diálogo con las ciencias humanas.[57]

En Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen Heidegger provee un ejemplo más detallado de cómo la obra de arte funda época, el caso de la liebre de Alberto Durero, artista que se menciona al pasar en “El origen de la obra de arte”.[58] El análisis del ejemplo de Heidegger está precedido por una presentación del historiador del arte Werner Körte (1905-1945), que ya conocía la interpretación del filósofo alemán de la obra de Durero de su seminario sobre la Crítica del juicio (Heidegger 2005, 174). Éste señala, luego de describir cómo surgió históricamente la obra, que la acuarela de Durero presenta una gran novedad para la época. Recién en el siglo XV se empezó a considerar al animal como un objeto digno de ser representado. Desde el siglo XII el animal aparecía exclusivamente como reproducción en los “bestiarios” que buscaba interpretarlos de manera alegórica según antiguas fábulas y según la doctrina cristiana de la salvación. Allí el animal aparecía como un esbozo abstracto que servía para identificar la especie. En el muestrario de Villard de Honnecourt, por ejemplo, se intenta destacar los rasgos característicos de cada animal dejando de lado los detalles específicos de una figura animal individual. Durero, en cambio, no representa una liebre abstracta, no es una representación que denota ciertas cualidades generales de una especie, como en los bestiarios, sino que dibuja la liebre en su singularidad. “El maestro busca comprender lo sensible – material en la manifestación de este animal con una amorosa pasión por la observación en lo singular” (Heidegger 2005, 158). Gracias al dibujo de cada detalle, a la cuidadosa representación del pelaje, de cada pelo y al sutil trazo de los músculos del animal, Durero, sin tener que abrir su cuerpo, como los anatomistas y fisiólogos de su época, capta, dice Körte, “la verdad de la liebre” (162).

Pero la acuarela de Durero no capta la verdad de la liebre a causa de la precisión del retrato, a causa del naturalismo genialmente logrado. Luego de la exposición de Körte Heidegger hace un análisis detallado de cómo el dibujo de Durero “pone en obra la verdad”. El filósofo alemán retoma el problema de los bestiarios: en el medioevo nunca podría haberse retratado de ese modo la liebre, en su singularidad y unicidad, sino que se buscaba representar el universal, el género, lo general del animal. La figura del bestiario intenta dar un esbozo general, indeterminado, que nos permita reconocer el animal. En esta época se consideraba lo real como lo universal, la forma sensible del singular supone una “caída de lo real” (Heidegger 2005, 95). En cambio, la liebre de Durero presenta el singular. El nominalismo será quien ponga en duda el paradigma medieval: el universal ya no es lo real, sino que el ente propiamente es el individuo, lo singular es la única realidad. Este cambio se ve claramente en el paso de los bestiarios a la Liebre de Durero. La liebre deja de ser un mero caso de un género, como lo interpretaría un medieval, sino que lo real es esta liebre singular y única. Aquí se produce una transformación de la comprensión del ser según la cual lo ente no es lo universal sino lo singular. En la obra de Durero se pone en obra una nueva comprensión del ser, saca “a la luz el ser de las cosas, el ser del ente” (113), pero “el ser no se deja en realidad pintar, no es (reproducido) sino producido [erstellt] (no representado [dargestellt]). Producción [Erstellung] del ser” (115).[59] Durero no copia o reproduce una comprensión del ser anterior a la obra, sino que ésta produce, pone en marcha, un nuevo campo de manifestación: la singularidad de lo real.

La liebre de Durero abre las puertas a la modernidad: el giro del nominalismo funda historia, inaugura una época, la era de los tiempos modernos. Gracias a esta transformación de la comprensión del ser puede aparecer, según Heidegger, la figura de Descartes, para quien el yo singular es el verdadero ente; la filosofía de Leibniz, quien sostiene que la singularitas es la verdadera forma substantialis; e incluso la Reforma, según la cual la fe ya no consiste en creer en verdades universales, sino que es la confianza del individuo en la experiencia de la gracia. Lo que Heidegger no deja muy en claro es cómo la obra de Durero, que pone en obra esta nueva comprensión del ser nominalista, se vincula con los antecedentes del nominalismo (Duns Scoto y Guillermo de Ockham, por ejemplo). Tan sólo afirma: “el cambio de lo universal a lo singular es aclarado en la presentación [Darstellung] del arte” (Heidegger 2005, 99).

6. Conclusiones

Cierro el capítulo haciendo un breve resumen del recorrido realizado y de las conclusiones parciales alcanzadas:

1. En primer lugar se determinó el concepto de verdad en la filosofía heideggeriana: dejando de lado el concepto de verdad como "adecuación", toma el sentido griego originario como "desocultación". La tesis era que, para poder enunciar algo sobre algo, es preciso que previamente el ente se desoculte, lo que es posible gracias a un campo de manifestación previo. Habiendo aclarado estas cuestiones, se precisó la relación entre arte y verdad. La obra de arte pone en obra la verdad en tanto que abre un espacio de sentido, instituye las condiciones de manifestación de lo ente.

2. La verdad se da gracias al combate del mundo y la tierra. El siguiente paso fue analizar este intrincado par de conceptos desde el marco teórico de los análisis de Louis Marin. El mundo viene a ser el elemento transparente de la obra, que consiste en la fundación de un entramado significativo. La tierra, por el contrario, es el elemento opaco que "interrumpe" la significatividad. Esta interrupción evidencia, por un lado, la independencia de la obra como instancia de producción de sentido del Dasein y, por el otro, posibilita la manifestación de la materia.

3. Y en tanto la obra pone en obra la verdad funda historia, es un nuevo comienzo que abre una época. Aquí se ponía como ejemplo la liebre de Durero, como la obra que inaugura la modernidad, que hace posible la irrupción de la comprensión del ser nominalista.

Heidegger resume estos puntos del siguiente modo: la esencia de la obra de arte es fundación (Stiftung). Este fundar tiene un triple sentido: como donación (Schenkung), como fundamentación (Gründung) y como comienzo (Anfang). Es decir, en primer lugar, la obra dona un espacio de sentido. La puesta en obra de la verdad "viene de la nada desde la perspectiva de que nunca toma su don [Geschenk] de entre lo corriente y conocido hasta ahora" (GA 5, 64 / 55). Es decir, la donación del ser, de sentido, en la obra de arte no es causada por el ente, sino que es producto

de una excedencia de ser, una excedencia de sentido.[60] Al mismo tiempo es fundamento en tanto se establece un determinado paradigma que conforma el conjunto de posibilidades y criterios a partir de los cuales se nos muestran los entes. Como dice Cristina Lafont (1997), es la fundación de un determinado orden normativo o de criterios de validez (196). Pero este paradigma no flota en el vacío ni es determinado subjetivamente, sino que es arrojado en un determinado contexto. El fundamento alude a la relación entre el mundo (el elemento transitivo y transparente) y la tierra (el elemento cerrado y opaco). Finalmente, es inicio en tanto que inaugura la historia, es un nuevo comienzo que rompe con el paradigma previo y funda uno nuevo. Es decir, la obra es una rara novedad radical en el curso de la historia del ser.

1 En esta línea afirma: "A menudo se considera «instrumento» de una obra el hecho de que uno se reconozca en ella y encuentre cumplidos sus ideales, enmendándose entonces con arreglo a ellos. La obra como espejo. El espejo llega a ser lo que es gracias a aquel que toma la obra como espejo. De esta manera, se degrada la obra rebajándola a aquello que da la norma de la vivencialidad" (GA 94, 439 / 343).

2 Posteriormente en el seminario sobre el himno "Der Ister" de Hölderlin (semestre de verano de 1942) Heidegger llama este modo de arte, en tanto presenta una idea no sensible a través de una imagen sensible, "arte metafísico". Este tipo de arte es siempre simbólico, en tanto que el signo sensible remite a algo más, algo más allá de lo sensible. "Lo sensible de la obra de arte es como es en la obra de arte: existe para lo no-sensible y suprasensible, para aquello que también se llama espiritual o espíritu" (GA 53, 19). La dimensión suprasensible es la región propia de la metafísica y por esto este tipo de arte es considerado dentro del espectro de la metafísica.

3 He trabajado preliminarmente esta cuestión en Belgrano (2015). Aquí se profundizan y amplían las conclusiones alcanzadas en esa primera aproximación a esta problemática.

4 "Pero, ya se interpreten como antepredicativos o como predicativos [los entes], ni siquiera dichos modos de conducirse serían capaces de abrir el acceso hasta lo ente en sí mismo si su modo de manifestar no estuviera ya siempre previamente iluminado y guiado por una comprensión del ser de lo ente (constitución del ser: qué es y cómo es). Es el desvelamiento del ser el que hace posible por primera vez el carácter manifiesto de lo ente: su

evidencia. En su calidad de verdad del ser, llamamos a este desvelamiento verdad ontológica.” (GA 9, 131 / 115-116).

5 Una primera versión breve de esta crítica se expone en una conferencia titulada “Heideggers Idee von Wahrheit”, dictada en 1964 en la Universidad de Heidelberg (publicada en Pöggeler 1969, 147).

6 En esta misma línea afirma en el seminario de Zähringen (1973): “’Αλήθεια es traducida por Unverborgenheit, no-ocultamiento. Esta traducción es literal. Lo que se dice con ella no tiene nada que ver con verdad” (GA 15, 396 / 14).

7 Sobre la crítica de Tugendhat véase Dahlstrom (2009, 394-414), Lafont (1997, 146-56) y Wrathall (2011, 34-39). Muchos intérpretes fueron muy críticos del análisis de Tugendhat, en las cuales no puedo detenerme aquí: Gethmann (1989), Pöggeler (1989), Richter (1989).

8 Sobre esta discusión histórica véase Lattis (1994, 145-60).

9 Véase el siguiente pasaje, con claras resonancias kuhnianas: “Para los griegos de los primeros tiempos el Sol era Helios, el dios que en su carro de fuego viaja por el cielo y se sumerge en el océano. Más tarde esa interpretación pierde fuerza, y el Sol se convierte en un disco que recorre su trayectoria. Enseguida ese disco se convierte en una esfera de fuego, en una especie de pelota de fuego, que se mueve alrededor del Sol, el cual pasa a quedar ahora en el centro. Y, finalmente, este sistema solar se convierte en un sistema más entre muchos otros. Y nuestro sol se convierte en objeto de investigación a través del espectro solar. ¿Dónde está entonces la verdad? ¿Puede afirmar la Física y la Astronomía actuales haber descubierto el cosmos tal como el cosmos es? ¿Dónde radica el criterio de que la concepción actual de los sistemas solares sea la única verdadera y de que, por consiguiente, sea más verdadera que la anterior y, por supuesto, muy superior a la mítica?” (GA 27, 165 / 177. El destacado es mío). He analizado con más detenimiento las similitudes y diferencias entre la filosofía de Heidegger y la de Kuhn en Belgrano (2021b).

10 En palabras de Tugendhat: “Si cada enunciado verdadero sobre los entes intramundanos es relativo al horizonte histórico de nuestra comprensión, entonces todo el problema de la verdad se concentra en estos horizontes, y la pregunta decisiva debería ser ahora: ¿de qué modo se puede preguntar por la verdad de estos horizontes o tal pregunta por la verdad no puede aplicarse más a los mismos horizontes? Para Heidegger esta pregunta es superflua en la medida en que llama a la comprensión correspondiente como apertura de una verdad en sí y para sí. De este modo se consigue que por un lado todavía

podamos hablar de verdad respecto al comprender y sus horizontes, y, por el otro lado, que no nos sea necesario preguntar por la verdad de este horizonte, dado que eso significaría preguntar por la verdad de una verdad" (Tugendhat 1969, 295).

11 Heidegger identifica "verdad", "ser" y "sentido" en otros pasajes: "La pregunta decisiva (Ser y tiempo, 1927) por el sentido, es decir (S. y t., p. 151) por el ámbito del proyecto, por la apertura, o, lo que es lo mismo, por la verdad del ser" (GA 9, 201 / 170). O como señala en el seminario de Le Thor (1969), "ser' y 'sentido' se alternan como sinónimos según la etapa del pensar" (GA 15, 344 / 39). En el seminario de Zähringen (1973): "después de SZ, la expresión «sentido» dara pasó a «verdad»" (GA 15, 373 / 2. Véase también GA 65, 10 / 27).

12 "Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino" (GA 5, 27-28 / 29-30).

13 Algo semejante sostiene en el semestre de invierno de 1933/34: "La esencia del arte tampoco consiste en retratar la realidad. Tampoco tiene como objetivo deleitar a los hombres con ella, que la disfruten, sino que el sentido más íntimo de toda formación artística es revelar lo posible, es decir, la proyección libre y creativa de lo posible para el Ser de la humanidad" (GA 36-37, 163 / 164). Más tarde en el curso sobre Schiller y sus cartas sobre la educación estética de 1936-1937 afirma: "No hay ninguna tendencia determinada, sino la apertura a todo, el ser libre para las posibilidades. La obra de arte no da ninguna verdad, ningún conocimiento, no nos volvemos más sabios en nuestras cabezas; esto es lo que Schiller entiende por verdad (kantianamente): un enunciado, un conocimiento teórico. La obra de arte no debe transmitir nada, ni el conocimiento de ningún ser, ni la introducción a una posición determinada; pero si la obra de arte produce la exención del ser humano de todas las posibilidades, es decir, la liberación del hombre en sí mismo, no a través de una teoría, sino a través del posibilitamiento de su ser libre" (Heidegger 2005, 117).

14 Más adelante afirma: "La puesta-en-obra de la verdad, esa es la esencia del arte. Siempre debemos tomar en cuenta que la verdad no mienta aquí alguna verdad, algo verdadero singular, por ejemplo un pensamiento y un enunciado, una idea o un valor, que por ejemplo sean «presentados» mediante la obra, sino que la verdad mienta la esencia de lo verdadero, la apertura de todo lo que esté abierto" (Heidegger 1989a, 16; 2006, 26-27). Y luego agrega:

“El arte es el poner-en-obra la verdad. Entonces el asunto es así: por un lado, está ahí una obra y por otro la verdad. Y ésta es transplantada en aquélla mediante el arte. Así no es de ninguna manera; ya que la obra ni consiste antes de la verdad ni tampoco ésta está antes de la obra, sino que al surgir la obra, acontece la verdad” (27). En consonancia con esta crítica al contenidismo, encontramos en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, si bien hablando de la poesía y no de la obra de arte en general, lo siguiente: “La poesía es el fondo que sustenta la historia y por eso mismo tampoco es solamente una manifestación de la cultura y muchísimo menos la mera «expresión» de un «alma cultural»” (GA 4, 39-40 / 47).

15 En el escrito original la palabra Ereignis solo aparece en la página 47 (versión alemana 53), sin embargo, en la tercera edición de 1957 y en la edición de Reclam de 1960 señala en reiteradas ocasiones términos que refieren al Ereignis, y Geschehnis es uno de ellos. Además, tanto en el epílogo como en el apéndice señala la pertenencia del ensayo al pensamiento del Ereignis.

16 En la versión de 1935, conferencia dictada en Friburgo, por el contrario, Heidegger parece sostener que el único modo del desocultamiento de la verdad es el arte: “Sin embargo, el arte, como puesta en obra de la verdad, es una forma única [einzigartige Weise] en la que se produce la apertura del Ahí y se funda la posibilidad de ser de este Ahí” (Heidegger 1987, 40).

17 No quiero detenerme aquí en el intrincado problema de la relación entre Heidegger y el nazismo, dado que supondría un desarrollo bastante extenso que nos alejaría de los objetivos de este trabajo. Sobre “El origen de la obra de arte” y la adhesión al nazismo de Heidegger se pueden consultar los trabajos de Harries (2009, 146-49), Molinuevo (1998), Rossi (2005) y Schwan (1989).

18 He trabajado esta cuestión en Belgrano (2021c).

19 De ahí la polémica frase de Heidegger “la ciencia no piensa” en “¿Qué quiere decir pensar?” (GA 7, 133 / 117). “Y esta frase: ‘La ciencia no piensa’, que causó mucho furor, cuando la pronuncié en una lección de Friburgo, significa: la ciencia no se mueve en la dimensión de la filosofía. Depende, sin embargo, aunque no lo sepa de esta dimensión. Por ejemplo: La física se mueve en el espacio, el tiempo y movimiento. Lo que es el espacio, el movimiento, el tiempo, no lo puede decidir la ciencia como ciencia. La ciencia no piensa pues, no puede en este sentido pensar para nada con sus métodos. Yo no puedo decir, por ejemplo, con métodos de la física, lo que es la física. Lo

que es la física, lo puedo pensar solamente, en la forma de preguntas filosóficas. La afirmación: ‘La ciencia no piensa’, no es un reproche, sino sólo una constatación de la estructura interna de la ciencia: forma parte de su esencia, que depende, por un lado, de lo que piensa la filosofía, por otro lado no atiende y olvida lo por pensar (Zu-Denkende)” (Heidegger y Wisser 2007, 46-47). He trabajado el sentido de esta frase, comparándola con el concepto de “ciencia normal” de Thomas Kuhn, en Belgrano (2021b).

20 Una investigación previa sobre este tema fue realizada en Belgrano (2020e).

21 Louis Marin nació en 1931 en Grenoble, Francia. Fue un reconocido filósofo, semiótico e historiador del arte francés. Sus trabajos se concentraron en el problema de la representación, sobre todo en Blaise Pascal y los jansenistas de Port Royal.

22 Adrián Bertorello (2011b) plantea un análisis semejante cuando trabaja el concepto de “cuadratura” (Geviert) aplicando la teoría enunciativa de François Récanati desarrollada en La transparencia y la enunciación. Los mortales y los divinos mientan la opacidad y la transparencia enunciativas, mientras que el cielo y la tierra refieren a la opacidad y transparencia referencial (103-104). Sabemos que Marin leyó lo trabajos de Récanati. En “The Frame of Representation and Some of Its Figures” éste admite que los conceptos con los que trabaja de transitividad y reflexividad son “muy cercanos a lo que los semánticos y pragmáticos contemporáneos conceptualizaron como opacidad y transparencia de signo representacional” (Marin 2001, 353). A continuación, en una nota al pie, reconoce a Récanati como uno de estos “semánticos”.

23 Cambio la traducción de Arturo Leyte y Helena Cortés. En vez de traducir weltet por “hacer mundo”, prefiero “mundea”, que mantiene la extrañeza que produce en alemán verbalizar el sustantivo Welt.

24 Ídem nota anterior.

25 A partir de esta cita Julian Young afirma que también en 1936 Heidegger estaría sosteniendo lo mismo, es decir, que la obra de arte abra mundo no significa que lo crea, no es una creación prometeica, como la caracteriza el académico inglés, sino que hace “visible”, “tematiza” un mundo ya constituido (2004, 34). A mi modo de ver, el término que usa Heidegger, eröffnen, “abrir”, da cuenta de un sentido productivo que viene utilizando hace varios años, ya antes de Ser y tiempo, como se vio anteriormente. Además, el siguiente pasaje de La pregunta por la cosa parece refutar la tesis de Young: “En este mostrar del ente en su abertura [Offenbarkeit], sin embargo, aquel

hacer que muestra las cosas en la medida en que en cierta manera las crea, el crear de la obra de arte, asume una distinguida tarea. La obra crea [wirkt] mundo. El mundo abre por vez primera en su interior las cosas" (GA 41, 210 / 255-256. El destacado es mío). Aquí wirken, que José García Gómez del Valle traduce por "crear", tiene una connotación productiva, alude a "producir un efecto" y en este sentido la obra produce un mundo.

26 Marin no cita ni menciona a Heidegger en estos trabajos, con lo cual no es posible saber si el filósofo francés leyó "El origen de la obra de arte".

27 Para Karsten Harries (2009), en cambio, no se trata de un templo real, que esté en Italia o en Grecia, sino más bien del templo que aparece en las Lecciones de Estética de Hegel. Poniendo este ejemplo, Heidegger quiere desafiar a Hegel, para quien el templo es el primer intento de la humanidad de darle una manifestación sensible a lo divino, razón por la cual entiende a la arquitectura como el origen del arte (103-106).

28 Una frase similar aparece en Prolegómenos para la historia del concepto de tiempo: "La investigación filosófica es y sigue siendo ateísmo; por eso puede permitirse la «arrogancia de pensar», y no sólo se la va a permitir, sino que esa arrogancia es la necesidad íntima de la filosofía y la verdadera fuerza, y justamente en el ateísmo llega a ser lo que en una ocasión dijo uno de los grandes, una «gaya ciencia»" (GA 20, 109-110 / 108).

29 He cambiado ligeramente la traducción de Dina Picotti: "El evento 'es' de este modo el sumo dominio como contra-viraje sobre el volver las espaldas y huida de los dioses sidos".

30 "La resolución hace patente y da lugar al ser en cuanto fundamento que aporta y presenta, fundamento que, a su vez, necesita una apropiada fundamentación a partir de lo fundamentado por él mismo, es decir, necesita la causación por la cosa más originaria. Esta es la causa en tanto que Causa sui. Así reza el nombre que conviene al Dios en la filosofía. A este Dios, el hombre no puede ni rezarle ni hacerle sacrificios. Ante la Causa sui el hombre no puede caer temeroso de rodillas, así como tampoco puede tocar instrumentos ni bailar ante este Dios. En consecuencia, tal vez el pensar sin Dios, que se ve obligado a abandonar al Dios de la filosofía, al Dios Causa sui, se encuentre más próximo al Dios divino" (GA 11, 77 / 153).

31 "Sólo a partir de la verdad del ser se puede pensar la esencia de lo sagrado. Sólo a partir de la esencia de lo sagrado se puede pensar la esencia de la divinidad. Sólo a la luz de la esencia de la divinidad puede ser pensado y dicho que debe nombrar la palabra «dios»" (GA 9, 287 / 351).

32 Algo semejante afirma en Aportes a la filosofía: “El último Dios […] está fuera de esa determinación compensadora, que los títulos ‘mono-teísmo’, ‘pan-teísmo’ y ‘a-teísmo’ mientan. ‘Monoteísmo’ y toda especie de ‘teísmo’ se da recién desde la ‘apologética’ judeo-cristiana, que tiene a la ‘metafísica’ como presupuesto pensante. Con la muerte de este dios caen todos los teísmos” (GA 65, 411 / 329).

33 Sobre esta distinción decisiva entre las filosofías del arte de Hegel y Heidegger véase Biemel (1959, 184).

34 “Los dioses de los griegos no son «personalidades» o «personas» que dominan el ser; ellos son el ser mismo que miran al ente” (GA 54, 164 / 143). Este pasaje, sin embargo, parece contradecir algunos fragmentos de Aportes a la filosofía: “la verdad del ser […] tal vez no incumba ni siquiera a los dioses, sino pertenezca únicamente a lo abismoso de ese ensamble al que aun los dioses se subordinan” (GA 65, 6-7 / 24); “El ser [Seyn] no es ni nunca más ente que el ente, pero tampoco menos no ente que los dioses, porque éstos de ninguna manera ‘son’. El ser [Seyn] ‘es’ el entre [das Zwischen], en medio del ente y los dioses y por entero y en todo aspecto incomparable, ‘empleador’ por éstos y sustraídos a aquél” (GA 65, 244 /201). Propongo concentrarnos en la noción de “entre” (das Zwischen) para dilucidar esta posible contradicción. En Aportes Heidegger distingue dos aspectos del ser que en Parménides no diferencia que se podría entender como la diferencia entre proceso y resultado. El ser es el “entre”, el espacio de sentido a partir del cual los entes se manifiestan, es decir, es el resultado de un proceso de fundación. Quien funda, que no significa producir, sino señalar a los hombres, este campo de manifestación, y por tanto les permite a los hombres habitarlo, son los dioses. Por esta razón no me convence la distinción de “diferencia teológica” (die theologische Differenz) que introduce von Herrmann (2019) para señalar una separación tajante entre el ser y los dioses comparable a la diferencia ontológica (225-226). Más adelante en Aportes podemos encontrar una afirmación que refuerza mi hipótesis de lectura: “En tal esenciarse de la seña [Winkes] el mismo ser [Seyn] llega a su madurez. Madurez es disposición de tornarse un fruto y una donación [Verschenkung]” (GA 65, 410 / 329). Es decir, el ser se vuelve maduro cuando, mediante la seña, que como se verá es aquello que proveen los dioses, se vuelve un regalo a la existencia humana, una donación. No quiero detenerme más en Aportes porque esto supondría adentrarme en la noción del último Dios, lo significaría alejarme del cometido de este trabajo. Sobre esto véase: Figal (2001), Herrmann (2019, 215-243) y Polt (2006, 204-211).

35 Heidegger asocia el término Spiel-Raum con mundo (Welt) por primera vez en el seminario del semestre de invierno 1928/1929 “Introducción a la filosofía” (GA 27, 307).

36 He analizado el rol de los dioses en el seminario de Parménides con más detalle en Belgrano (2020d).

37 He trabajado la recepción de Heidegger por parte de Luis Juan Guerrero en mi tesis de maestría “Luis Juan Guerrero lector de “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger en Estética operatoria en sus tres direcciones, Tomo I (1956). Apropiaciones y distanciamientos del pensamiento heideggeriano” (2020c).

38 Y en Zu eigenen Veröffentlichungen vincula a la tierra con “la simple instancia del arraigo al suelo [Die schlichte Inständigkeit der Bodenständigen] (GA 82, 65). Aquí “instancia” refiere al estado de arrojado del Dasein en el Da, es decir, en el claro.

39 Guerrero dice: “Agreguemos también que el contemplador nunca llega a la posesión absoluta de la obra de arte. Para ello se requeriría […] que la obra de arte fuera un ‘ser en sí ’, absolutamente transparente para aquella inteligencia angelical. Es, en cambio, un ente cultural, fabricado con ingredientes propios de la condición humana. Vale decir, una facticidad con un margen irreductible de opacidad” (Guerrero 2008, 267. El destacado es mío).

40 He tratado el concepto de historia en Heidegger en relación a Hegel en Belgrano (2022b).

41 O en el seminario sobre Parménides: “«La historia», comprendida esencialmente, esto es, pensada a partir del fundamento esencial del ser mismo, es la transformación de la esencia de la verdad. Es «sólo» esto” (GA 54, 80 / 72).

42 La historicidad de los objetos era una temática que ya había sido abordada en Ser y tiempo. Allí sostenía que histórico es primeramente del Dasein y los útiles y artefactos que utiliza son históricos en segundo lugar por haber pertenecido al mundo de la existencia. El utensilio en el museo refleja un mundo pasado. A este ente que no es el Dasein pero que pertenece al mundo por su relación con él lo llama “mundo-histórico” (Weltgeschichtliche) (GA 2, 504 / 394). Es decir, el objeto de museo se reduce a reproducir o reflejar un mundo pasado, mientras que en “El origen de la obra de arte” esta perspectiva cambia radicalmente.

43 Esta idea aparecía también tempranamente en Ser y tiempo: “Lo que de esta manera «tiene historia» [Geschichte hat] puede también «hacer»

[machen] historia. «Haciendo época» [Epochemachend] determina «desde el presente» un «futuro»” (GA 2, 501 / 392).

44 “¡Entonces no existe ninguna verdad absoluta! ¡Por cierto! Ha llegado el tiempo de que nos acostumbremos, esto es, que tengamos muy claro de que por lo pronto somos humanos y no dioses. Esto no quiere decir que no exista absolutamente ninguna verdad. La verdad es la apertura de lo que es. Lo que es verdadero para nosotros en este sentido de la verdad, basta por completo para colmar la vida de un hombre. Una verdad no deviene menos verdad cuando ella no rige para todos. Un hombre singular puede estar en una verdad para la cual los otros no están maduros ni son capaces de ella. No existe ninguna verdad absoluta para nosotros. Pero entonces, ¡es al menos esta frase una verdad absoluta, y así resulta entonces que al menos hay una! Esto es un puro malabarismo formal. Nosotros no afirmamos que esta frase sea absolutamente válida, sino que ella es sólo válida para nosotros y lo que corresponde es verificarlo” (GA 38, 79 / 37 y 39).

45 Tempranamente en Ser y tiempo Heidegger identifica a la historia con la “totalidad del ente” (das Ganze des Seienden), expresión que utiliza Heidegger a veces para referirse al ser: “Historia significa, además, la totalidad del ente [das Ganze des Seienden] que cambia «en el tiempo» [»in der Zeit« bewegt], entendiendo por tal, a diferencia de la naturaleza, que también se mueve «en el tiempo», las transformaciones y vicisitudes de los hombres, de las agrupaciones humanas y de la «cultura»” (GA 2, 501 / 392).

46 “De la época del ser viene la esencia epocal de su destino, en la que se encuentra la auténtica historia mundial. Cada vez que el ser se recoge en su destino, acontece de modo repentino e involuntario un mundo” (GA 5, 338 / 251).

47 Carlos Astrada, filósofo argentino y discípulo de Heidegger, entiende que el Martín Fierro tiene un alcance ontológico, en tanto que es el sustrato de una argentinidad en formación. Esto está tematizado sobre todo en su obra principal El mito gaucho (1948, 1964). Si bien no podríamos decir que la concepción del arte y la poesía es idéntica en ambos autores, hay grandes coincidencias. “Son los poetas, pues, los que donan a un pueblo lo perdurable en su verdadero ser. Y ellos durarán tanto en el recuerdo –memoración sin fin en la cadena de las generaciones– como lo que, en su esencia, han instaurado” (Astrada 2007, 57-58). Encontramos en este pasaje claras resonancias del pensamiento heideggeriano. Y el poeta que dona lo perdurable, para Astrada, es José Hernández, que deja como legajo su Martín Fierro. Este permitiría a

los argentinos “la vuelta” a lo originario, a lo que los constituye, “al manantial para nutrirse de sus propias esencias” (2007, 57).

48 “Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (GA 5, 26 / 28).

49 Ahondaré en la cuestión de la técnica en el capítulo 6, punto 2.2.

50 Volveré sobre este tema en el capítulo 6.

51 “Y digo: una continuación libre, porque no se puede demostrar que las diferentes filosofías y las épocas de la filosofía surgen las unas de las otras como si obedecieran a la necesidad de un proceso dialéctico” (GA 11, 18 / 50).

52 “Pero ¿de dónde y de qué sentido la diversidad del abrigo? No es explicable ni derivable en el recuento de un plan providencial” (GA 65, 275 / 225). “Pero el restablecimiento de un destino del Ser […] se acontece-apropia cada vez desde el advenimiento de un otro destino, que ni se puede precalcular lógico-historiográficamente, ni construir metafísicamente como consecuencia de un proceso histórico” (GA 11, 116 / 110). “La sucesión de las épocas en el destino del ser ni es causal, ni se deja calcular como necesaria. En el destino se anuncia, sin embargo, lo «destinal» en el destino, lo pertinente en la copertenencia de las épocas” (GA 14, 11 / 28).

53 Algunas cuestiones de este apartado fueron previamente trabajadas en Belgrano (2022c).

54 En esta misma línea: “Resulta pues que la determinación esencial no se puede demostrar con los hechos, en nuestro caso, con los enunciados correctos realmente llevados a cabo; en primer lugar, porque estos hechos no se pueden ver ni exhibir todos a la vez. Pero incluso si este intento sin esperanza se lograra, todavía no estaría fundamentada la determinación esencial. Pues la esencia no sólo vale para todos los enunciados reales, sino también y sobre todo para todos los enunciados posibles, todavía no llevados a cabo. ¿Cómo se supone que se comprueba la adecuación [Angemessenheit] de la definición de verdad con los casos posibles de enunciados correctos?” (GA 45, 78 / 76).

55 Sin embargo, sabemos que tenía vínculos muy cercanos con historiadores de arte como Werner Körte, Theodor Hetzer, Hans Jantzen y Kurt Bauch. Es más, Heidegger le dedica el tomo 9 de la Gesamtausgabe, a este último: “En memoria de Kurt Bauch. Nuestra fecunda amistad tuvo su fundamento y se consolidó en nuestra mutua participación en las lecciones y seminarios sobre historia del arte o sobre filosofía. El empuje recibido por el

pensar que pregunta gracias a esta cooperación me determina a dedicar a mi amigo fallecido este volumen miscelánea de distintos trabajos: una serie de estancias y paradas en el camino que conduce a la pregunta única por el ser" (GA 9, V / 11). Sobre la relación de Heidegger con los historiadores del arte véase Gethmann-Siefert (1988) y Gnehm (2017).

56 Algo semejante parece ocurrir en "La pregunta por la técnica" (1953), como bien señala Don Ihde (2010). El filósofo norteamericano encuentra en la filosofía de la técnica heideggeriana ciertos sesgos románticos que lo hacen diferenciar entre "buenas tecnologías", como el arte, y "malas tecnologías", como la técnica moderna. Pero estas caracterizaciones no siempre coinciden con la realidad. Por ejemplo, para Heidegger la represa hidroeléctrica representa un modo de comprender lo ente propio de la modernidad, interpreta las cosas como recurso siempre disponible y objeto de explotación. La represa interviene en el curso del río para poner su fuerza al servicio del ser humano. El viejo puente de madera, en cambio, respeta el curso del río. Ihde, a partir de diferentes investigaciones históricas, muestra que en realidad el modo de comprender la naturaleza como una fuente de recursos y aquello disponible para la explotación no es una perspectiva exclusiva de la modernidad, sino que está presente en gran parte de las civilizaciones de la Antigüedad. Lo mismo sucede con el templo de Paestum. Según Heidegger el templo "deja ser" la naturaleza a su alrededor, pero, como muestra Donald Hughes, la construcción de los templos en el mundo griego significó la desolación del medio en el que se encuentran, la destrucción del hábitat natural en el que fueron erigidos (Ihde 2010, 74-85).

57 He desarrollado un análisis más detallado sobre la "vía larga" en Belgrano (2020c). En este escrito muestro que el filósofo argentino Luis Juan Guerrero, siguiendo los lineamientos generales de "El origen de la obra de arte", desarrolla una "vía larga" del análisis ontológico de la obra de arte. Adoptando como metodología el abordaje hermenéutico, constantemente pone en diálogo sus reflexiones con distintas obras de artes, antiguas y contemporáneas (desde las cuevas de Lascaux hasta los frescos de Orozco), como con las teorías de arte e investigaciones de historia del arte contemporáneas a él (como Charles W. Morris, Erwin Panofsky, Leon Underwood, Roger Caillois, Boris de Schloezer, André Malraux, por nombrar algunos). De la misma manera que en Ricoeur, se traza un camino indirecto para alcanzar la dimensión ontológica del fenómeno artístico. En esto consiste para Guerrero la triple direccionalidad de la obra de arte. "No pretende [este análisis trascendental-ontológico], en cambio, sustituir a las tareas científicas

particulares. Por el contrario, sus categorías –aunque de una ‘operatividad trascendental’ muy distinta y distante del planteo, kantiano– todavía pueden ser tildadas de ‘vacías’, si no se hunden entre los materiales, amplios y variados, a menudo espesos y compactos, que le ofrecen las investigaciones especiales. Pero inversamente, estas últimas, sin aquellas categorías constitucionales, son ‘ciegas” (Guerrero 2008, 102).

58 “Pues bien, alguien que sin duda lo sabía, Alberto Durero, pronunció esta conocida frase: «Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá.» Arrancar significa aquí extraer el rasgo y trazarlo con la plumilla en el tablero de dibujo” (GA 5, 58 / 51). El ejemplo de la liebre había aparecido en el seminario del semestre de verano de 1936 sobre la Crítica del juicio (Heidegger 2005, 170).

59 “Ahora vemos por qué Durero es tan preciso: no porque le divirtiera especialmente, sino lo que está metido en él y que en él se desarrolló fue que vio el ente de un modo nuevo y por eso lo dibujó así” (Heidegger 2005, 104). Que Durero pone en marcha una nueva transformación del ser lo confirma luego en Nietzsche: “Nos ha llegado una frase de Erasmo destinada a caracterizar el arte de Durero. La frase expresa una idea surgida evidentemente en el diálogo personal del sabio con el artista. Dice así: ex situ reí minus, non unam speciem sese oculis offerentem exprimit: al mostrar una cosa singular desde su correspondiente situación, [Durero] no hace aparecer la visión única y aislada que se ofrece en ese momento al ojo; sino –habría que agregar– al mostrar en cada caso lo singular como este singular, en su singularidad, hace visible en la liebre singular el ser mismo, el ser liebre, el ser animal de ese animal. Evidentemente, Erasmo habla aquí en contra de Platón. Podemos suponer que el humanista Erasmo conocía este diálogo y el pasaje sobre el arte. El hecho de que Erasmo y Durero pudieran hablar así supone que está en marcha una transformación en la comprensión de ser” (GA 6.1, 189-190 / 176-177. El destacado es mío). Y en Zu eigenen Veröffentlichungen: “Transformación brusca [Umschlag] – El arte como conquista [Eroberung] y descubrimiento [Entdeckung] del ser mismo – Durero y la modernidad” (GA 82, 499).

60 Tomo prestada aquí la expresión de Antonio Cimino, David Espinet y Tobias Keiling Sinnüberschuss (2011, 136).

Capítulo 5

La esencia poética de la obra de arte: Lenguaje y cuidado

1. Introducción [1]

La verdad como claro y encubrimiento de lo ente acontece desde el momento en que se poetiza. Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal. La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad. Es desde la esencia poética del arte, desde donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado. (GA 5, 59 / 52)

Ya hacia el final del ensayo sobre el arte aparece esta extraña caracterización: la obra de arte es esencialmente poema. ¿Qué quiere decir esto? ¿cómo debemos interpretar aquí poesía? ¿no es totalmente arbitrario y absurdo sostener que la esencia de, por ejemplo, una pintura o una obra arquitectónica es poética? La tesis que intentaré desarrollar aquí es que Heidegger entiende la poesía como lenguaje originario, esto es, como lo primero que permite que el ente se manifieste. Por lo tanto, la obra abre un mundo en un campo de sentido ya abierto previamente por el lenguaje, que de alguna manera es el horizonte de todo horizonte. Una segunda tesis a defender será que la esencia poética de la obra de arte es lo que hace posible el cuidado de la obra y por ende la apropiación por parte del Dasein del mundo que abre ésta.

¿Implica entonces que la esencia de la obra de arte es lingüística? ¿implica que Heidegger, sumergido en el giro lingüístico, es un detractor del poder icónico de las imágenes o de la fuerza acústica de la música? En el libro sobre Nietzsche, Heidegger es extremadamente crítico con Richard Wagner. El compositor alemán, buscando crear una "obra de arte total", ha acometido contra la esencia propio del arte. La idea del músico alemán consiste en que las diferentes artes no deben continuar trabajando independientemente, sino que deben unirse en una gran obra. Y eso sólo puede lograrse en la ópera, donde la música tiene un lugar central. Todo el resto de las artes se subordinan a ella: "la arquitectura sólo vale en cuanto construcción de teatros, la pintura en cuanto decorado, la plástica en cuanto representación gestual del actor"

(GA 6.1, 85 / 88). Con la música se busca generar o suscitar ciertas emociones y pasiones, el frenesí de los sentidos. La obra se vuelve una provocadora de vivencias para un sujeto, lo que, para Heidegger, como se verá en el siguiente capítulo, significa la muerte del arte. Si la obra se torna una productora de sentimientos, entonces su capacidad ontológica queda absolutamente vedada. Aquí radica el fracaso de Wagner. Al reducir la obra de arte a lo musical, "la poesía y el lenguaje se quedan sin la esencial y decisiva fuerza conformadora del auténtico saber" (GA 6.1, 85 / 88). Es decir, olvida el carácter poético de la obra. Pero, ¿no hace lo mismo Heidegger que Wagner al reducir toda obra a la poesía y al lenguaje? El historiador del arte Horst Bredekamp (2017) sostiene, por ejemplo, que el filósofo alemán, siguiendo la línea platónica, al reducir la imagen al lenguaje, olvida el poder icónico de la misma. Por eso para Bredekamp "El origen de la obra de arte" es "un perdedor monumental" que "es capaz de rescatar antes la filosofía que los fenómenos" (30).

"Poema" o "poético" no refieren en este contexto al género literario, a las composiciones de un poeta. Si fuese así, pensar la esencia de, por ejemplo, la arquitectura como poética, en este sentido, sería absurdo. Aquí poesía no "es un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación que acaba en la irrealidad" (GA 5, 60 / 52).[2] Tampoco debe entenderse la poesía como en Ser y tiempo, es decir, como aquello que notificaba o expresaba un estado de ánimo (GA 2, 216 / 181) o como un testimonio preontológico del Dasein (vorontologisches Zeugnis) (GA 2, 261 / 215), es decir, como una interpretación histórica de la existencia humana. Ninguno de estos sentidos expresa aquí la esencia poética de la obra de arte. "La esencia de la obra de arte es poética" sería una frase absurda "si quisiéramos interpretar las mencionadas 'artes' desde el arte lingüístico y considerarlas como subespecies de ésta" (Heidegger 1989a, 17; 2006, 27). Sirviéndose de los dos términos alemanes para poesía, Heidegger distingue un sentido amplio de poesía, Dichtung, y un sentido estricto, Poesie. Este último refiere a lo que comúnmente se llama poesía, como género literario. Dichtung, en cambio, apunta a "uno de los modos que adopta el proyecto esclarecedor de la verdad" (GA 5, 60 / 53). La poesía/lenguaje despliega un espacio de sentido a partir del cual los entes pueden comparecer. Pero, ¿no se había dicho esto sobre la obra de arte en general? ¿qué agrega la esencia poética?

Creo que la clave está en la siguiente pregunta: ¿podría la obra de arte fundar un paradigma totalmente nuevo? ¿podría la obra ser una instancia de

fundación de sentido totalmente radical, una novedad absoluta, que rompe con todo lo anterior? Una novedad que prescinde de cualquier elemento previo, una irrupción que quiebra todo horizonte anterior, es una novedad incomprensible, inaprensible. Si la obra satura todo horizonte previo, entonces, nunca la existencia podrá apropiarse del mundo que trae la obra. El lenguaje es el horizonte de todos los horizontes, las transformaciones que produce la obra de arte se dan siempre en el ámbito originario del lenguaje. Sin éste, la novedad de la obra sería incomprensible. Como afirma en "…Poéticamente habita el hombre…": "las imágenes poéticas son […] incrustaciones en las que se puede avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar" (GA 7, 200 / 175). ¿Y por qué el lenguaje tiene este lugar primigenio? Porque es donde originalmente el Dasein es arrojado (GA 82, 89), nacemos en un determinado lenguaje, tenemos una determinada lengua materna que constituye nuestro ser-en-el-mundo.

En este capítulo me internaré entonces en el problema del lenguaje en Heidegger. Esto supondrá adentrarse en los trabajos posteriores al ensayo del arte sobre Hölderlin, de quien toma sus ideas centrales sobre poesía y es central en toda su filosofía. Así lo confirma en la entrevista en Spiegel: "Mi pensamiento está en una ineludible relación con la poesía de Hölderlin" (GA 16, 699 / 78). Se debe tener en cuenta que la cuestión del lenguaje atraviesa todo el pensamiento de Martin Heidegger y "El origen de la obra de arte" es una etapa más dentro de este itinerario que tiene idas y vueltas.[3] Será preciso explicitar por qué el filósofo alemán identifica poesía y lenguaje, para luego determinar la primacía de éste y su relación con la obra de arte. Luego se ahondará en el vínculo entre el cuidado y el lenguaje.

2. La identificación de la poesía (Dichtung) con el lenguaje (Sprache)

El lenguaje tiene para Heidegger, ya a mediados de la década del treinta, una primacía. "El lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente. En donde no está presente ningún lenguaje, por ejemplo, en el ser de la piedra, la planta o el animal, tampoco existe ninguna apertura de lo ente" (GA 5, 61 / 53).[4] Es decir, la verdad se da originariamente en el lenguaje, éste es el que abre al ente, permite que se manifieste, en primera instancia. "La arquitectura y la escultura acontecen siempre y únicamente en el espacio del decir y del nombrar" (GA 5, 62 / 54). El lenguaje

es una instancia de fundación, instaura originariamente un espacio de inteligibilidad donde se da la novedad de la obra. Dado que Poesie es siempre el sentido derivado y no originario de poesía, Heidegger negará una vinculación entre el sentido esencial de poesía y el verbo griego ποιεῖν (GA 39, 29 / 41). Dichtung, término que utiliza Heidegger para hablar de poesía en sentido originario, y el verbo dichten (poetizar), provienen de la palabra latina dicere, “decir”, que a su vez se vincula con el griego δείκνυμι, que significa mostrar, hacer visible o manifiesto algo. El término alemán Dichtung apunta a hacer manifiestas las cosas. A partir del siglo XVII, se restringe su sentido a las composiciones poéticas y el género literario, dejando de remitir al lenguaje en general. Pero, ¿cómo entiende Heidegger el lenguaje?

Según la representación habitual, el lenguaje pasa por ser una especie de comunicación. Sirve para conversar y ponerse de acuerdo y, en general, para el entendimiento. Pero el lenguaje no es sólo ni el primer lugar una expresión verbal y escrita de lo que ha de ser comunicado. El lenguaje no se limita a conducir hacia adelante en palabras y frases lo revelado y lo oculto, eso que se ha querido decir: el lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente. (GA 5, 61 / 53)[5]

El lenguaje es aquella primera instancia que articula la inteligibilidad de las cosas, que permite que los entes adquieran sentido, que se presenta como una instancia impersonal de producción de sentido. Es decir, el campo de manifestación que despliega el lenguaje no depende del arbitrio humano, sino que somos arrojado en él. El Dasein está inmerso en un lenguaje, nace en una determinada comunidad lingüística que le dona un sistema de significación ya determinado del cual se apropia.[6] En palabras de Heidegger: el lenguaje debe comprenderse “como tierra natal [Heimat]” (GA 13, 180 / 129).[7] Como sostiene Cristina Lafont (1997), el lenguaje ya no es constituido sino constitutivo (118-119). De allí que el lenguaje nunca puede ser tomado como una mera herramienta que usamos para comunicar estados interiores, sino que al nombrar hace que el ente pueda acceder a la palabra y, con ello, pueda manifestarse. “El lenguaje no solamente comunica lo patente y no sólo lo transmite, sino que anterior y propiamente el hecho de que eleva al ente como un ente a lo abierto es la esencia del lenguaje” (Heidegger 1989a, 18; 2006, 28). No es que la mirada instrumentalista del lenguaje sea falsa, sino que es derivada o no es lo suficientemente originaria. Es decir, para poder hablar de algo es preciso que ese “algo” ya me sea manifiesto, ya se haya desocultado,

como se vio cuando se trató el problema de la verdad. Ahora bien, según lo dicho aquí, ese desocultamiento siempre se da mediado por el lenguaje. En esta línea afirma en "…Poéticamente habita el hombre…": "El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre. […] Pues en realidad quien habla es el lenguaje. El hombre habla, antes que nada y solamente, cuando corresponde al lenguaje" (GA 7, 193 / 165). El hombre no es el dueño del lenguaje, éste no es su herramienta, sino que es al revés, el lenguaje es su dueño, determina cómo ve el mundo. El hombre no habla el lenguaje, el hombre es hablado por el lenguaje. Es decir que el lenguaje no es separable del pensamiento y del conocimiento del mundo. Solamente el ser humano puede hablar porque ya en un primer momento escucha, se apropia de un sistema de significación que le permite pensar la realidad. Como puede verse, Heidegger invierte la concepción del sentido común del lenguaje. El lenguaje no es un calco de la razón, no es un espejo, una copia del mundo. Se lo entiende no como instrumento sino como constituyente del conocimiento. El lenguaje no copia algo dado previamente, no refleja una estructura anterior, sino que constituye cómo nos abrimos al mundo. No existe una realidad a-lingüística, es decir, por fuera del lenguaje. Heidegger dice, por ejemplo: "Cuando caminamos hacia la fuente, cuando atravesamos el bosque, siempre caminamos o atravesamos por las palabras 'fuente' y 'bosque', incluso cuando no pronunciamos esas palabras, incluso cuando no pensamos en la lengua" (GA 5, 310 / 231). Es decir, solo podemos tener la experiencia de algo así como una "fuente", un "bosque", una "caminata", gracias al ámbito de inteligibilidad previo trazado por el lenguaje, sin importar si en ese momento estamos poniéndolo o no en palabras.

Lo propio, lo esencial, del lenguaje no es su función comunicativa o representativa, cómo muchos sostienen, sino su función mostrativa. Como señala en "Lenguaje y tierra natal", la poesía muestra lo esencial y lo conserva en el lenguaje (GA 13, 171 / 118). Tiene la función de "formar" (Bilden), lo que significaba, como intenté mostrar en el capítulo 2, proveer una "imagen originaria" (ursprüngliches Bild). La poesía no refiere a un contenido concreto, un mensaje informativo, sino que posibilita toda mostración. Por eso, "lo dicho en el decir poético no tiene contenido alguno, sino que es configuración [Gebild]" (GA 12, 172 / 119).

Ahora bien, la siguiente pregunta sería: ¿por qué identifica este sentido de lenguaje, que Heidegger entiende como originario, con la poesía? Difícilmente pueda responderse este interrogante a partir de “El origen de la obra de arte”. Esta cuestión es tratada específicamente en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, conferencia dictada el 2 de abril de 1936 en Roma, es decir, bastante cercana a las conferencias de Frankfurt. Allí, como bien señala el título, lo que se propone es determinar la esencia de la poesía. Lo primero que se puede decir de ella es que su ámbito más propio es el lenguaje. Como fui señalando, para Heidegger la esencia del lenguaje es su capacidad mostrativa. Pero esto último no implica que toda palabra tenga la capacidad de desocultar lo ente. “En él [el lenguaje] puede tomar la palabra tanto lo más puro y lo más escondido como lo confuso y vulgar. Pues, en efecto, para poder ser entendida y llegar a ser propiedad común a todos, la palabra esencial debe incluso tornarse vulgar y corriente” (GA 4, 34-35 / 41). Es decir, por un lado, no necesariamente el lenguaje desoculta al ente, puesto que la palabra puede ser esencial, mostrativa, o más bien ilusoria, “confusa y vulgar”. Por otro lado, como ya se señaló en el capítulo 3, la palabra sufre una especie de desgaste, se vuelve vulgar y corriente, al tornarse accesible a los hombres y mujeres “comunes”.[8] En cambio, las palabras “esenciales” “no son signos y marcas elucubrados artificialmente y pegados a las cosas para hacerlas cognoscibles. Las palabras esenciales son acciones [Handlungen], [más bien acontecimientos (Ereignisse)][9] que ocurren en aquellos instantes en que el relámpago de una gran iluminación atraviesa el universo” (GA 42, 44 / 31). El lenguaje en su sentido esencial es un acontecimiento que hace posible el desocultamiento de las cosas, que permite su manifestación.

Pero, ¿cómo toma la palabra “lo más puro”? La palabra se torna mostrativa, permite que el ente se desoculte, gracias a los poetas. “Pero lo que permanece lo fundan los poetas” escribe Hölderlin. Heidegger agrega: “el poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son” (GA 4, 41 / 46). Aquí nombrar no debe entenderse como elegir un significante arbitrario para determinada realidad o fenómeno ya conocidos de antemano, sino que cuando el poeta nombra, lo que hace es permitir que se manifieste aquello que nombra, “mediante tal nombramiento, lo ente es nombrado por vez primera lo que es” (GA 4, 41 / 46).[10] En otras palabras, con el nombramiento poético, un fenómeno puede volverse inteligible, puede comparecer como ente. Por eso los poetas son aquellos que “fundan lo que permanece”, en tanto que inauguran y articulan el mundo, como espacio de sentido, en el que nos

movemos cotidianamente, tratamos con las cosas y nos relacionamos con lo que nos rodea. En este sentido afirmará Heidegger unos años después en su famosa “Carta sobre el humanismo” que el lenguaje es “la casa del ser” (GA 9, 313 / 259).

El poeta fuerza y atrapa los rayos del dios en la palabra, y pone esa palabra fulgurante en el lenguaje de su pueblo. El poeta no procesa sus vivencias anímicas, sino que está “bajo las tormentas del dios... con la cabeza descubierta”, desprotegido, abandonado y apartado a sí. El Dasein no es otra cosa que la exposición a la supremacía del Ser. (GA 39, 31 / 42)

Los poetas son entonces aquellos que fundan el lenguaje originario(Ursprache) que permite el desocultamiento de lo ente, pone en la palabra la donación de los dioses. Su tarea es abrirle a un pueblo su mundo: “Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir [das Geschehnis jenes Sagens] en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra queda preservada como esa que se queda cerrada” (GA 5, 61 / 53). El poeta le da a un pueblo, a una comunidad, su identidad. Heidegger ensaya distintas formas de expresar esta misma idea. Por ejemplo: “El decir del poeta consiste en atrapar esos signos [de los dioses] para, a su vez, poder señalárselos a su pueblo” (GA 4, 42 / 50). Recuérdese lo que ya se había señalado sobre los dioses en el capítulo anterior: lo divino representa aquí no la figura de un dios al que se le rinde culto en una determinada comunidad, sino la instancia de donación de sentido independiente de la voluntad humana. “θεοί, los así llamados «dioses», como los que miran en lo desoculto y dan una señal [blickend Winkenden], son θεάοντες, son por esencia δαίοντες – δαίμονες, los extra-ordinarios” (GA 54, 161 / 140). ¿Qué significa aquí “señalar” y “dar una señal” [winken]? ¿qué señalan los dioses? Los divinos son aquellos que desocultan lo ente, determinan cómo interpretamos lo que nos rodea y nos donan esa “mirada” por medio de ciertas “señas” o “señales”. Esta tesis ya aparecía en los manuscritos de 1936-38 Aportes a la filosofía. Acerca del evento (GA 65, 410-417 / 328-334). Pero, ¿en qué consiste esta “seña”? En el semestre de invierno de 1931/32 la caracteriza del siguiente modo: la seña “conduce a algo que hay que entender, es decir, hacia el ámbito de la inteligibilidad (la dimensión dentro de la cual se comprende): hacia un sentido, Sinn” (GA 34, 18 / 28). La figura del rayo apunta a la misma idea: primero se ve el rayo, luego se oye el trueno. El rayo “supervisa y sobreviene anticipadamente al todo”, “sobrepasa iluminando, de antemano” (GA 55, 162 /

184). El rayo traza ciertas posibilidades que, como la proyección en Ser y tiempo (véase el capítulo 1), conforman un campo de manifestación. Los dioses proveen señales al poeta y, con ello, conducen al Dasein, a un pueblo, a un ámbito de inteligibilidad, a un espacio de sentido que ya no depende de la fundación humana, sino que es siempre donado y heredado. Es decir, el nombramiento poético que hace posible la manifestación de lo ente no es gracias a la genialidad del poeta, a su capacidad creativa, sino que éste es simplemente un medio entre los dioses y los hombres. El poeta es pasivo frente a la donación de los dioses. Por esta razón, el poeta, como aquel "expuesto a los rayos de los dioses", es un "entre" (Zwischen) que media entre el Dasein y el ser. Heidegger lo llama un "semidiós". El poeta es el intérprete de las señales de los dioses, es aquél capaz de poner en palabras la donación del ser. Por lo tanto, la obra del poeta nunca es la creación ex nihilo de un genio, sino que es la respuesta a la llamada del ser, es interpretar y volver inteligible la fundación de una instancia de producción de sentido impersonal. Sin esta mediación, esa donación de sentido nunca podría ser alcanzada por el Dasein.

Por esta razón, este lenguaje esencial es identificado con la poesía como Dichtung, porque es aquello donado a los poetas. El lenguaje cotidiano, en cambio, el que hablamos día a día, es siempre derivado. Otra vez Heidegger revierte la concepción tradicional: el poeta no utiliza el lenguaje, las palabras, como el obrero usa los ladrillos, como materia prima. Por el contrario, la poesía hace posible el lenguaje. "La poesía es el lenguaje primitivo y más originario de un pueblo histórico" (GA 4, 40 / 48). Al principio Heidegger sostenía que para comprender realmente qué era la poesía, era preciso comprender la esencia del lenguaje. Pero al final del recorrido el filósofo alemán muestra que es al revés: es imprescindible tratar la esencia del lenguaje a partir de la esencia de la poesía.

3. La esencia poética de la obra y el rol de los cuidadores

Pero, ¿cómo se vincula lo anterior con lo tratado sobre la obra de arte? La poesía debe entenderse como el despliegue de un campo de manifestación primigenio. Ahora bien, ¿cómo es que la obra de arte no lingüística pone en obra la verdad si el lenguaje es un campo de manifestación primigenio? Esta es la contradicción que señala Jean Marie Schaeffer (2010) en Art of the

Modern Age (259). Todo arte es poema no porque sean literalmente obras lingüísticas. Esto sería absurdo, la escultura y la arquitectura, por ejemplo, usan la piedra y la madera como materia y no así la palabra. Tampoco significa que tiene que haber una mediación de la palabra, en el sentido de una explicación o descripción, como hace, por ejemplo, la historiografía del arte (GA 54, 172 / 150). Su esencia poética tampoco refiere al hecho de que toda obra de arte es "expresión" y por lo tanto todo género artístico es un tipo de lenguaje.[11] "El templo nunca podría presentarse a sí mismo como la casa del dios, sin hallarse en el dominio de desocultación de la palabra" (GA 54, 173 / 151). La obra pictórica, la escultura, el edificio acontecen y abren mundo en el espacio ya abierto por el lenguaje. En este sentido sostenía que el lenguaje es el horizonte de todo horizonte. Cristina Lafont (1997) lo explica de este modo: la obra, al abrir mundo o poner en obra de la verdad, proyecta un conjunto de posibilidades que trazan un nuevo espacio de sentido. Pero esta proyección es también, como el Dasein, un proyecto arrojado (Lafont 1997, 203-204). Que la existencia fuera un proyecto arrojado significa que su fundación de sentido estaba limitada por una serie de posibilidades no elegidas. Lo mismo sucede con la obra, es arrojada en un determinado "suelo lingüístico" que circunscribe, pero a la vez posibilita que funde sentido.[12] Por eso la arquitectura, la escultura, pintura, la música y todas las artes acontecen en el campo de manifestación que abre el lenguaje. Este tema lo retoma también en el seminario sobre Heráclito de 1943:

Este acaecer-apropiador [Ereignis] en que todo lo que se manifiesta proviene ya de la palabra es, por sí mismo, el fundamento para que a los hombres concierna a veces también lo in-decible [Un-sagbare]. Lo in-decible no podría aparecer si no todo lo que aparece se mantuviera originariamente entretejido en la esfera del decir y de la palabra. Cada pintura, cada templo, cada sonido de la flauta permanecería en una nada, si no tuviera que abrigarse en la esfera de la palabra. (GA 55, 82-83 / 105)

¿Qué es lo indecible? Lo in-decible es aquello por fuera del lenguaje y por ende incomprensible, inaprensible. Lo absolutamente otro, lo absolutamente nuevo, la irrupción de una novedad radical, solo es posible gracias a un ámbito previo que es el lenguaje. Lo paradójico es que lo in-decible solo puede aparecer cuando se inserta bajo la luz provista del lenguaje, razón por la cual lo in-decible se vuelve decible. Si la obra de arte, como inicio, rompiera absolutamente con todo paradigma u horizonte de

comprensión anterior, destruiría con ello cualquier posibilidad de ser apropiada por los seres humanos y, por lo tanto, perdería su propia función aleteiológica. Es decir, para que haya una donación tiene que haber un adonado que se encuentra en un determinado contexto significativo, para que la obra de arte abra un mundo tiene que haber un ser-en-el-mundo, un ser abierto que pueda “moverse” en el espacio de sentido que inaugura la obra. La obra de arte debe darse en el ámbito del lenguaje para ser cuidada y albergada.

En “El origen de la obra de arte” aparece hacia el final la figura de los cuidadores (Bewahrende).[13] “En la misma medida en que una obra no puede ser sin haber sido creada, pues tiene una necesidad esencial de creadores, tampoco lo creado mismo puede seguir siendo sin sus cuidadores [Bewahrenden]” (GA 5, 54 / 48). Bewahren en alemán significa cuidar, proteger, conservar. La obra de arte no es obra sin los cuidadores, dado que el mundo que abre debe ser cuidado por la existencia. Una pintura sin un “cuidador” es meramente un pedazo de tela coloreado. Cuidar la obra significa dejarla ser en tanto que obra y esto es, permanecer en la verdad que abre, permanecer en el mundo que abre la obra, en la apertura del ente que acontece en ella. “Cuidar la obra significa mantenerse en el interior [Innestehen] de la apertura de lo ente acaecida en la obra” (GA 5, 54 / 48–49). Podemos vincular este pasaje con el concepto de Inständigkeit in der Lichtung, instancia dentro del claro, que mencionaba en el capítulo 2. En la década del treinta Heidegger hace hincapié ya no en el rol activo del Dasein, sino en su rol pasivo, que consiste en su estar arrojado en un espacio aletheiológico o, en palabras de Heidegger, en “el sumirse extático [das ekstatische Sicheinlassen] del hombre existente en el desocultamiento del ser [Unverborgenheit des Seins]” (GA 5, 55 / 49).[14] Como señala Friedrich-Wilhelm von Herrmann (1994) la palabra alemana que se traduce como cuidado, Bewahrung, está emparentada con el término Wahrheit, verdad (328). La verdad debe salvaguardarse (wahren) y cuidarse (bewahren). Los cuidadores preservan la obra en su verdad. Esto implica dejar a la obra ser obra, dejar que acontezca como obra (geschehen lassen). Lo que no significa otra cosa que permitir que advenga el sentido. El concepto de “dejar ser” ya había aparecido en el contexto de “De la esencia de la verdad”. Aquí “dejar ser” no tiene una connotación negativa, como algo que me produce indiferencia, desinterés o quiera dejarse de lado. Dejar acontecer la obra es apropiarse del espacio de sentido que trae. “Meterse en el desocultamiento de lo ente no es perderse en él, sino que es un retroceder ante lo ente a fin de que éste se manifieste en lo que es y tal como es, a fin de que

la adecuación representadora extraiga de él su norma" (GA 9, 188-189 / 160). "Dejar ser" es, entonces, dar un paso atrás, para dejar advenir lo donado.

Ahora bien, lo dicho no implica que la obra encuentra sus cuidadores "inmediatamente" (GA 5, 54-55 / 48). Una obra olvidada en el sótano de un museo no puede nunca poner en obra la verdad porque no hay nadie que conserve el espacio de sentido que abre. Mismo una gran pintura puede estar colgada en la oficina sin revelar un mundo, dado que es tomada como un exquisito elemento decorativo. Una obra puede quedar incomprendida por años, por siglos, hasta que pueda abrir una nueva época. La obra necesita ser cuidada, es decir, que la dejen ser obra. La obra sin espectador nunca puede fundar sentido. "Sin embargo, el ser es una llamada hecha a los hombres [Zuspruch an den Menschen] y no puede ser sin ellos" (GA 5, 74 / 62). Solamente puede acontecer un entramado significativo, solamente se abre un mundo, si la existencia responde al llamado de la obra, si se da un pacto entre la solicitud de la obra y la acogida del espectador. Por esta misma razón la obra puede dejar de obrar, es decir, el arte puede morir. El contacto con la obra de arte, en tanto que tiene un alcance ontológico, transforma nuestra forma de relacionarnos con lo ente. Permanecer en la verdad que acontece en la obra es permanecer en la nueva luz que trae a partir de lo cual se desoculta lo ente. La "fruición" de la obra de arte, como la llama Vattimo, no se reduce entonces a un simple gozar la obra, a tener una "sensación" o "vivencia", tal como lo entendía la modernidad, sino frente a la obra "el cuidador" reorganiza "continuamente su propia existencia y la propia «visión del mundo» a partir de la apertura del ser que en la obra acontece" (Vattimo 1993, 135). Por lo tanto, la relación entre obra y el "cuidado", o, podríamos decir, el "contemplador", no es simplemente una relación "estética", como la entiende Heidegger, sino que tiene un alcance ontológico.[15]

Aquí es posible trazar una analogía entre el concepto de cuidado y la mutua pertenencia entre el ser y el Dasein. O como dice en Ser y tiempo: sin un Dasein no hay verdad. Esto no quería decir que la verdad dependía del arbitrio del hombre, sino que lo que se desoculta lo hace frente a alguien que lo descubre. "La verdad es un acontecimiento [Geschehnis] que acontece [geschieht] con la humanidad misma, esto es, no es posible sin la historia de la esencia del ser humano" (GA 36-37, 223). Para que haya ser/sentido, para que lo ente pueda desocultarse, es preciso que haya un ente abierto a ese campo de manifestación y que se apropie de él. En Preguntas fundamentales de la

filosofía. “Problemas” escogidos de “Lógica” Heidegger lo pone, a mi modo de ver, de modo muy claro:

> Si nuestro representar y enunciar, por ejemplo en la proposición «la piedra es dura», debe atenerse al objeto, entonces este ente ‒la piedra misma‒ debe ser accesible con antelación para poder ofrecerse como eso que abiertamente marca la pauta para el atenerse a ello. En breve: el ente, en este caso la cosa, debe hallarse abierto. Más aún: no sólo la piedra misma ‒para seguir con nuestro ejemplo‒ debe hallarse abierto, sino también el ámbito [Bereich] que debe medir el atenerse a la cosa, para leer en éste, al modo de la representación, lo que caracteriza al ente en su ser de tal o cual manera. Además, el ser humano que representa, y representa ateniéndose a la cosa, debe estar abierto. Él debe estar abierto para aquello que le comparece, a fin de que le comparezca. Finalmente, el ser humano también debe estar abierto para el ser humano, a fin de que, representando concomitantemente lo que le es comunicado en el enunciado, él pueda, con los otros seres humanos y a partir del estar concomitantemente [Mitsein] con ellos, atenerse a la misma cosa y estar de acuerdo con ellos sobre la corrección del representar.
>
> En la corrección del representar enunciativo impera pues una apertura [Offenheit] cuádruple: 1. de la cosa, 2. del ámbito entre la cosa y el ser humano, 3. del ser humano mismo para la cosa, 4. del ser humano hacia el ser humano. (GA 45, 19 / 20)

En el capítulo anterior señalaba los primeros dos puntos, lo que Heidegger llamaba la verdad óntica, el descubrimiento del ente, y la verdad ontológica, el mundo o la comprensión del ser que hace posible al ente. A esto se refiere aquí con “ámbito” (Bereich). Aquí se distingue una tercera y cuarta apertura, la del Dasein a la cosa y a sus pares (en el esquema del capítulo anterior la Erschlossenheit del Dasein Heidegger la ubicaba dentro de la verdad óntica). Aquí se ve claramente porque el “ámbito” que abre la obra debe ser “cuidado”, debe haber un Dasein abierto a ese espacio de sentido. Esta misma idea, reformulada de otro modo, aparece en Identidad y diferencia a raíz de la frase de Parménides “lo mismo es en efecto percibir (pensar) que ser” (GA 11, 36 / 69). Allí sostiene que esta sentencia alude a la mutua pertenencia entre el ser y el pensar. Aquí no se quiere decir que el mundo es producto de nuestra representación, como si fuese fruto de la subjetividad. La frase significa: solo donde hay comprensión, donde hay Dasein, hay ser. “La sentencia alude a un tercero, o a un primero, que sostiene la copertenencia de

ambos: la αλήθεια" (GA 6.1, 475 / 423). Es decir, solo hay desocultamiento de lo ente cuando ser y Dasein se encuentran, cuando se da esta mutua pertenencia. A esto mismo alude el cuidado de la obra. Es decir, cuidarla no significa una curaduría de la obra o un trabajo historiográfico minucioso sobre la misma, sino apropiarse del mundo que abre la obra.

"No es sólo la creación de la obra la que es poética [dichterisch], sino también, aunque de otra manera, el cuidado de la obra" (GA 5, 62 / 54). Tanto la creación como el cuidado de la obra son solamente posible gracias al lenguaje. "La vista en lo desoculto se esencia primero y sólo en la palabra desocultadora" (GA 54, 169 / 148). Es decir, la obra puede ser recibida como tal cuando se torna inteligible.[16] Como bien dice Vattimo en Poesía y ontología (1993), "la obra es «comprendida» cuando de hecho entra en nuestra conciencia, es decir, cuando somos capaces de hablar de ella, al menos con nosotros mismos, cuando le atribuimos [...] un significado" (57).[17] Es decir, para que la obra sea capaz de abrir un mundo nuevo y transformar cómo interpretamos lo que nos rodea, es preciso que ésta se inserte en un campo de inteligibilidad previo. Este es el lenguaje. Vattimo entiende que las "poéticas" sirven como evidencia de esta esencia poética de la obra de arte. Aquí por poéticas se debe entender a los discursos escritos sobre las obras, como los manifiestos, los programas de arte, las formulaciones literarias, etc. El filósofo italiano sostiene que la aparición y difusión de estas poéticas indican la relación esencial entre las obras de arte y el lenguaje. Esto para Vattimo es patente en el mundo artístico actual: hoy es imposible acercarse al arte contemporáneo sin una mediación discursiva que haga más familiar y cercano el contenido de la obra. "Obras de este tipo [dadá, pop art] no reclaman tanto la tensión sobre sí como productos acabados cuando, más bien, pretenden ser insertados en un discurso más general [...], discurso que,, precisamente, se hace comprensible y plenamente significante sólo como palabra" (Vattimo 1993, 57).

En el seminario sobre Parménides de 1942/43 Heidegger habla de una correspondencia entre lo legendario (ὁ μῦθος) y lo divino (τὸ θεῖον). Si se retoma lo ya dicho sobre los dioses en Heidegger, es decir, entendiendo lo divino como donación de sentido independiente, entonces esta copertenencia adquiere una nueva luz. La donación de sentido, para que se desoculte lo ente, debe insertarse en el lenguaje, en la leyenda desocultadora (entbergende Sage). Dioses y mitos son metáforas que refieren al ser y la palabra, cuya relación

esencial es lo que hace posible toda desocultación. "Donde el δαιμόνιον, lo divino que entra en lo desoculto, lo extra-ordinario, tiene que ser dicho expresamente, allí el decir es una leyenda [eine Sage], un μῦθος" (GA 54, 174 / 152). El ser solamente puede darse en la palabra.[18] Aquí μῦθος no refiere entonces a una revelación divina, no se entiende el mito como relato de, por ejemplo, la mitología griega o escandinavo-germánica, sino que es aquello que, por medio de la palabra, permite la manifestación. El dios es aquel que "da a conocer el camino, muestra las perspectivas que ofrece" (GA 35, 140). La verdad como desocultamiento se da esencialmente en el lenguaje, es lo que primeramente lleva a lo abierto a lo ente en tanto que ente. El nombramiento de lo ente que hace posible que el ente se torne inteligible es lo que Heidegger identifica con el μῦθος: "nombra el ser en su mirada-dentro inicial y en el brillar –nombra τό θεῖον, es decir, los dioses" (GA 54, 165 / 145). Solo a partir del mito el dios habla, es decir, sólo así el ser puede ser donado.[19] Pero no solo el cuidado es posible gracias al lenguaje, sino también la creación de la obra en tanto trae delante un mundo. El artista se mueve siempre en el campo de inteligibilidad abierto por el lenguaje. Heidegger lo dice explícitamente cuando se refiere años después a Paul Cézanne y su serie sobre la montaña Sainte-Victoire, a la que pinta de diferentes formas:

> El artista es capaz de escuchar este llamado [Anspruch] con mayor pureza cada vez, de modo que este llamado le guía el pincel e incluso le ofrece los colores. El pintor pinta lo que escucha como la exhortación [Zuspruch] de la esencia de las cosas. Todo el arte, no solo la poesía, se mueve en el ámbito que habla como lenguaje. (GA 79, 143)

De este modo, ante la objeción de Jean Marie Schaeffer de que hay una contradicción no vista por Heidegger entre la capacidad de la obra de arte de abrir un mundo o poner en obra la verdad y su esencia lingüística, creo que es posible contestar: la obra abre un nuevo espacio de sentido, pero para que la existencia pueda apropiarse de éste, pueda habitar el mundo que propone la obra, pueda, en definitiva, significar los entes desde esta nueva perspectiva, es preciso que se inserte en el horizonte previo en el que fuimos arrojados, el lenguaje, dado que la radical novedad, una irrupción que sature todo paradigma, sería absolutamente inaprensible. Por eso, "el arte es el cuidado creador [schaffende Bewahrung] de la verdad en la obra" (GA 5, 59 / 52).

4. Conclusiones

Pero en esta imagen aprehendemos más fácilmente lo sin imagen de la esencia del surgir emergente que reposa en el encubrirse. Toda "esencia" es, en verdad, sin imagen. Entendemos incorrectamente esto como una carencia. Olvidamos así que es lo sin imagen y, por tanto, lo inintuible, lo que confiere fundamento y necesidad a todo lo factible de imagen. Pero, ¿qué podría pintar un pintor que no ve siempre más allá y más ampliamente de lo que pueden ofrecer los colores y las líneas? Sin lo inintuible aprehendido como posibilidad de ver, lo visible no es más que un estímulo visual. (GA 55, 137 / 159)

Lo esencial es sin imagen, lo esencial es poético. ¿Es Heidegger un iconoclasta en tanto rechaza la imagen como tal y la reduce al plano lingüístico? Si se entiende iconoclasta aquí como aquel que, en palabras de Bredekamp, no reconoce "el poder icónico" de las imágenes, la respuesta es claramente no. La obra plástica, la imagen, es capaz de "poner en obra la verdad", es decir, es capaz de fundar un espacio de sentido. Heidegger está lejos de ser un detractor de la imagen en general (aunque cómo se verá en el siguiente capítulo, sí es crítico de algunos géneros visuales). Ahora bien, para que la obra visual pueda abrir un mundo, como intenté demostrar, es necesario que haya una mediación del lenguaje. En este capítulo se intentó:

1. Explicitar las razones por las cuales Heidegger identifica el "lenguaje originario" con la poesía (Dichtung). Los poetas son aquella parte mediadora que puede hacer inteligible, poniendo en palabras, una donación de sentido que no dependen del arbitrio humano (lo que llama Heidegger metafóricamente "los dioses"), una instancia de producción de sentido impersonal. Por tanto, la poesía será ese lenguaje "puro" que, al nombrar un ente, permite que este se muestre por primera vez.

2. En un segundo paso intenté mostrar que la esencia poética de la obra de arte implica que el mundo que abre la obra se da siempre en un horizonte previo articulado por el lenguaje, en tanto es el campo de inteligibilidad originario en el que el ser humano es arrojado. Sin esta estructura a priori la novedad que trae la obra sería tan radical que sería absolutamente incomprensible para cualquier existencia.

3. Por último, de la mediación de la palabra en la experiencia artística se desprende la necesidad del cuidado de la obra. Si la obra no es "cuidada" por la existencia, esto es, apropiada como tal, entonces ésta es incapaz de obrar como tal, es decir, de abrir un mundo.

1 Una primera investigación sobre la poesía y lenguaje en "El origen de la obra de arte" fue llevada a cabo en Belgrano (2018b).

2 En Lógica. Lecciones de M. Heidegger (semestre de verano 1934) en el legado de Helene Weiss encontramos las siguientes palabras: "El poeta no es, sin embargo, aquel que compone versos sobre lo que acontece, y ello según el día. No es un calmante para muchachitas exaltadas, no es un estímulo que excita a estetas para los que el arte es algo para ser degustado y relamido" (GA 38, 170 / 129).

3 El ensayo sobre el arte, ya desde su primera versión, está indudablemente en diálogo con Hölderlin, como se verá a continuación. Por eso no me parece correcta la tesis de Julian Young (2004) de que "El origen de la obra de arte" se mueve en un "paradigma griego" a la hora de reflexionar sobre el arte, mientras que las reflexiones sobre Hölderlin en la década del cuarenta son una "segunda parte" del ensayo sobre el arte que busca superar la perspectiva griega (71).

4 Y más adelante afirma: "En la medida en que el lenguaje nombra por vez primera a lo ente, es este nombrar el que hace acceder lo ente a la palabra y la manifestación [zum Erscheinen]. Este nombrar nombra a lo ente a su ser a partir del ser" (GA 5, 61 / 53).

5 En esta misma línea sostiene en "Hölderlin y la esencia de la poesía": "Pero es que la esencia del lenguaje no se agota en que sea un simple medio de entendimiento. Con esa definición no hemos alcanzado su auténtica esencia, sino que nos hemos limitado a citar una consecuencia de su esencia. El lenguaje no es sólo una herramienta más que el hombre posee al lado de otras muchas, sino que el lenguaje es lo único y lo primero que le permite al hombre situarse en medio de la apertura de lo ente. Sólo donde hay lenguaje hay mundo, o, lo que es lo mismo, la órbita siempre cambiante de decisión y obra, de acto y responsabilidad, pero también de arbitrariedad y ruido, caída y confusión" (GA 4, 37-38 / 42).

6 Sobre nuestro estado de arrojado en el lenguaje Heidegger es explícito en algunos pasajes: "Nosotros, humanos, siempre estamos ya arrojados en un habla hablada y dicha, y tan sólo podemos silenciar retrayéndonos de este habla, y esto incluso rara vez sucede. En tanto estamos en el Dasein, nosotros

mismos somos sólo un diálogo y experimentamos en él algo así como un mundo" (GA 39, 218 / 193). "Pero el lenguaje no es en absoluto una herramienta que, por así decirlo, se adjunte posteriormente a una suma de seres humanos inicialmente aislados para que puedan encontrarse entre sí con la ayuda de esta herramienta. Por el contrario, el individuo, si alguna vez se aísla de alguna manera en su propia individualidad, se estaría liberando en cada caso de la base del mundo compartido y la comunidad espiritual de la lengua dominante y estaría hablando 'en' la lengua. El lenguaje puede ser una herramienta de comunicación sólo porque de antemano y en su origen es lo que preserva [Bewahrerin] e incrementa el mundo en el que existe un pueblo [ein Volk] en cada caso" (GA 36-37, 57-58).

7 Es decir, cuando Heidegger se refiere al lenguaje, se refiere a las lenguas históricas: "Pero el lenguaje todavía sigue siendo el respectivo lenguaje en el que nacen históricamente pueblos y estirpes, en el que éstos crecen y habitan. Y, del mismo modo, no existe la tierra natal en esta tierra (Erde). La tierra natal es en cada caso ésta y, su esenciar, es en cada caso el lenguaje de una tierra natal, lenguaje que despierta en lo vernáculo y habla en el hogar de la casa paterna. El lenguaje es lenguaje en cuanto lengua materna" (GA 13, 156 / 99).

8 Encontramos aquí ecos de lo que en Ser y tiempo se entendía por "habladuría" (Gerede) (§ 35). La habladuría era uno de los modos existenciales del "uno". Refiere al "hablar común", no en un sentido peyorativo como chismerío o charlatanería, sino que apunta al hablar desarraigado de lo ente. El discurso siempre corre el riesgo de convertirse en habladuría y, por tanto, de no mantener abierto el estar-en-el-mundo en una comprensión articulada, sino, en todo caso, cerrarlo. No existe en la habladuría una experiencia de un verdadero compartir la relación de ser con el ente del que se habla. Como el oyente ya está sumergido en la comprensibilidad media, es decir cotidiana y común, no necesita una disposición originariamente "comprensora" para escuchar aquello de lo que se habla. "Se prestan oídos", se atiende sin mucha atención. Por tanto, la comunicación deja de ser correferencial, no comparte la relación primaria con el ente del que se habla. El haber sido dicho garantiza la autenticidad de lo hablado, y, así, no se comunica la apropiación originaria y el hablar toma la forma de la repetición de lo dicho por otros. ¿Por qué se repite? El mero hecho de que se diga garantiza una auténtica comprensión y adecuación a las cosas. Porque así se dice o "es lo que se dice", las cosas deben ser así. La habladuría se constituye a partir de la repetición y la difusión, lo que trae como fruto el hablar

desarraigado, la falta de fundamento. En vez de "habladuría" se podría traducir Gerede como "hablar desarraigado". La habladuría hace posible comprenderlo todo sin una previa apropiación de lo ente, sumerge al Dasein en la superficialidad y la apariencia de la comprensión. Por eso el charlatán habla de todo, aunque sea sin fundamentos. Y al alcanzar la habladuría una gran difusión se torna indiscutible, se vuelve el sentido común. El pensador será quien debe resguardar "la pureza de la palabra". Esta idea es muy trabajada en el Heidegger tardío, pero ya había aparecido en Ser y tiempo: "forma, en parte, en definitiva, del quehacer de la filosofía preservar la fuerza de las más elementales palabras en que se expresa el Dasein, impidiendo su nivelación por el entendimiento común a un plano de incomprensibilidad" (GA 2, 291 / 236).

9 Esta aclaración de Heidegger no se traduce en la versión española.

10 O como afirma en "La esencia del habla": "Ninguna cosa es donde carece de palabra. Y aún más, podríamos proponer el siguiente enunciado: algo es solamente cuando la palabra apropiada –y por tanto pertinente– lo nombra como siendo y lo funda así cada vez como tal" (GA 12, 155 / 123). Y más adelante: "De acuerdo con la experiencia poética y según la más antigua tradición del pensamiento, la palabra da: el ser. Entonces, pensando, deberíamos buscar en el «ella, que da» («es, das gibt») la palabra como la donante misma, sin estar ella jamás dada" (GA 12, 182 / 143).

11 Que todo arte es expresión es indiscutible para Heidegger, pero no es lo que se mienta aquí: "La opinión de que el arte es expresión es igual de indiscutible que la afirmación: la motocicleta es algo que hace ruido. Cualquier técnico se reiría de tal determinación esencial de esta máquina. Pero nadie se ríe cuando se habla desde hace mucho de que el arte es 'expresión'. Ciertamente, la Acrópolis es expresión de los griegos y la catedral de Naumburgo es expresión de los alemanes y el ¡beeh! es expresión del borrego. Sí, de acuerdo, la obra de arte es una expresión especial, es decir, un ¡beeh! propio, probablemente. Pero la obra no es obra porque sea expresión, sino que es expresión porque es una obra. A la determinación del ser-obra la caracterización de la obra como expresión no solo no aporta nada, sino que impide ya toda pregunta propia por este ser" (Heidegger 1989a, 17-18; 2006, 28).

12 En palabras de Gadamer: "El proyecto de la obra de arte poética está vinculado a algo previamente trazado que en sí mismo no se puede proyectar de nuevo: las vías ya trazadas del lenguaje" (Gadamer 2003, 108).

13 Aquí sigo la traducción de Arturo Leyte y Helena Cortés. Samuel Ramos habla de "contemplación", término que a mi modo de ver tiene demasiadas connotaciones con la filosofía clásica y deja de lado el sentido de bewahren, como "mantener" o "guardar". Luis Juan Guerrero (2008) traduce, muy afín a Cortés y Leyte "conservadores". Optaré por cuidadores, dado que es la traducción más asentada, haciendo la aclaración que, en principio, no hay ninguna conexión, al menos etimológica, entre Bewahrende y la estructura del cuidado (Sorge) de Ser y tiempo, lo que en el capítulo 1 traducía como "concernir".

14 A continuación, Heidegger agrega: "La resolución [Ent-schlossenheit] pensada en «Ser y tiempo» no es la acción deliberada de un sujeto, sino la liberación del Dasein fuera de su aprisionamiento en lo ente para llevarlo a la apertura del ser" (GA 5, 55 / 49). Como bien señala von Herrmann (1994), a partir de este pasaje puede vincularse el cuidado con el concepto de propiedad (Eigentlichkeit) desarrollado en Ser y tiempo (333).

15 John Sallis sostiene que hay una estructura análoga entre las figuras de los creadores y los cuidadores en "El origen de la obra de arte" y el concepto de jugadores en la filosofía de Gadamer. Para el discípulo de Heidegger la obra de arte debe pensarse como juego (Spiel). El juego es un conjunto de significaciones y reglas independiente de sus jugadores, es decir, la subjetividad del jugador no determina el juego, sino que implica que éste de alguna manera se pierde en el juego. De la misma manera, en la experiencia estética quien contempla la obra no la determina, sino que se pierde en ella. Ahora para que el juego se dé, precisa jugadores. El juego tiene que ser jugado y, en tanto que es jugado, puede ser presentado a alguien. El jugador y su audiencia son para Sallis una referencia indirecta a los creadores y cuidadores de "El origen de la obra de arte". En ambos casos, este par de figuras no son un mero agregado al juego/obra, es algo intrínseco a este fenómeno (Sallis 2007, 50-51).

16 La misma tarea le reconoce posteriormente al pensador: "el pensar del pensador es verdadero [wahr] en tanto que cuida [wahrt] la venida del ser. El pensar cuida el ser conservando rememorativamente la llegada del ser en su decir [Sagen], abrigándola en la palabra del decir y así, al mismo tiempo, ocultando al ser en el lenguaje" (GA 50, 105).

17 O en palabras de Heidegger: "Algo me significa algo, me dice algo. […] Porque nosotros mismos decimos además algo, a partir de que podemos hablar, de que tenemos lenguaje – por eso se da la posibilidad de que en general algo sea para nosotros" (Heidegger 2005, 43).

18 “Todo lenguaje es solamente decible en el ser. Por eso: donde el ser no es comprensible, no hay tampoco lenguaje y viceversa: donde no hay lenguaje, no hay tampoco comprensión del ser” (GA 35, 180). Y en esta misma línea afirma en Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”: “Sólo donde hay lenguaje, ahí impera un mundo. Sólo donde hay mundo, es decir, donde hay lenguaje, hay un supremo peligro” (GA 39, 62 / 65).

19 Por esta razón, en tanto que, en palabras de Heidegger, “la lengua es la proto-poesía [Urdichtung] en la que un pueblo poetiza [dichtet] el ser” (GA 40, 180 / 156), el filósofo francés Philippe Lacoue-Labarthe (2007) afirma que la obra de arte en el pensamiento heideggeriano es esencialmente política (102). Su filosofía de la techne o, como la llama el filósofo francés, de la architechne (como paradigma de las artes y la técnica), es, más allá de las apariencias, política. Heidegger pretende que el arte, en su esencia poética, provea un mito fundador a un pueblo. Detrás de los análisis de Heidegger sobre Hölderlin hay, para Lacoue-Labarthe un programa poiético-político muy cercano al nacionalsocialismo, al que llama “nacional-esteticismo” (véase también Lacoue-Labarthe 2002).

Capítulo 6

La muerte del arte en el abordaje estético-técnico

1. Introducción
[1]

Cuando las conferencias son publicadas como ensayo en Caminos de bosque (1950), Heidegger agrega un epílogo donde cita algunos fragmentos de las Lecciones de Estética de Hegel:

«Para nosotros, el arte ya no es el modo supremo en que la verdad se procura una existencia» (Obras Completas, vol. X, 1, p. 134). «Seguramente cabe esperar que el arte no dejará nunca de elevarse y de consumarse, pero su forma ha cesado de ser la exigencia suprema del espíritu» (ibid., p. 135); «En todos estos aspectos, en lo tocante a su supremo destino, el arte es y permanece para nosotros un pasado» (O. C., vol. X, I, p. 16).

[Y agrega Heidegger]

[…] Pero, sin embargo, sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico o si ya no lo es. (GA 5, 68 / 57-58)

¿Cómo entender esta aparición repentina de Hegel en el ensayo? ¿Por qué Heidegger cita al filósofo idealista en el epílogo cuando no lo había citado jamás ni en la primera versión de 1931/32 ni en la conferencia del 36 en Frankfurt? ¿A qué se debe este agregado? ¿qué valor debemos darle a este epílogo? ¿Qué rol ocupa la filosofía del arte hegeliana en el "El origen de la obra de arte"? ¿"Ensombrece" Hegel todo el ensayo sobre el arte, como sostiene Karsten Harries (2009, 4)? Para este no debe entenderse lo dicho en el epílogo como un mero agregado al ensayo luego de haberlo terminado, sino que desde un comienzo Heidegger está pensando desde el horizonte hegeliano y "El origen de la obra de arte" no es otra cosa que una respuesta a las Lecciones de estética de Hegel. En esta línea, Sebastian Schwenzfeuer no solamente sostiene que "Heidegger busca aproximarse al pensamiento de Hegel en el ensayo sobre la obra de arte tomando como válida su tesis del fin del arte y presentándolo como el horizonte histórico de sus propias reflexiones", sino también que, "aunque no lo aparente, esta tradición [idealista] desempeña el papel más importante en el ensayo sobre el arte" (Schwenzfeuer, 2011, 160–161).

Según Arthur Danto (1999), Heidegger, al preguntarse si el arte es aún o no un modo esencial y necesario de la verdad, está interpretando erróneamente la tesis hegeliana del fin del arte (2). El profesor de Friburgo entiende la muerte del arte como una predicción del futuro del arte. No me interesa aquí la discusión filológica de la obra de Hegel, sino cómo entiende Heidegger el presente y el futuro del arte. Habiendo analizado en detalle la estructura ontológica de la obra de arte, la siguiente pregunta es: ¿cuál es el estatuto del arte en el presente del filósofo alemán y qué futuro le depara? En las notas sobre Klee, Heidegger afirma que "El origen de la obra de arte" "piensa históricamente –las obras pasadas" (Seubold 2013, 183). Pero, ¿qué sucede con el arte actual? ¿es algo del pasado? ¿vivimos en una época en la que "el gran arte, junto con su esencia, han huido del hombre" (GA 5, 68 / 57)? "¿Pueden todavía ser obras? ¿O está el arte de-terminado para otro asunto?" (Seubold 2013, 184).[2] ¿Es hoy el arte "un emprendimiento vivencial o el poner-en-obra de la verdad" (GA 65, 91 / 87)? En otras palabras, ¿adhiere Heidegger al fin del arte proclamado por Hegel? ¿o más bien el "El origen de

la obra de arte" es un ensayo contra Hegel? E incluso cabría la pregunta: si el arte ha llegado a su fin y ya no pone en obra la verdad, ¿qué sentido tiene hoy el planteo del filósofo alemán para nosotros? Heidegger parece ser ambiguo y no dar una respuesta absoluta respecto al fin o no del arte y, por esta razón, es posible dividir a los académicos y comentaristas en dos grandes grupos:

1. Por un lado, algunos sostendrán que Heidegger rechaza la tesis del fin del arte de Hegel. Arturo Leyte (2016) incluso sostiene que "el ensayo se escenifica así contra Hegel" (15). Julian Young sostiene que Heidegger y Hegel coinciden en su concepción del "gran arte" [3] y que éste ha llegado a su fin en la era de la modernidad, pero eso no quiere decir que sea algo pretérito. "El arte y su obra sólo son necesarios como un camino y una residencia del hombre en las que se le abre la verdad del ente en su totalidad, es decir, lo incondicionado, lo Absoluto. El gran arte no es sólo grande ni se vuelve grande por la superior calidad de lo creado, sino porque es una «necesidad absoluta»" (GA 6.1, 82 / 88. El resaltado es mío). Aquí hay claras reminiscencias hegelianas al hablar de "necesidad absoluta" y "lo Absoluto". Heidegger parece identificar la apertura de la verdad con lo Absoluto: el gran arte solamente lo es cuando responde a la "necesidad absoluta" de manifestar "lo Absoluto".[4] A partir de esto Young (2004) sostiene que Heidegger está repitiendo, o reinterpretando, la filosofía hegeliana (8).[5] Pero, en cambio, el filósofo alemán rechazaría la posibilidad de que el arte no puede ser nuevamente un modo esencial y necesario del acontecer de la verdad, dado que se opone a la idea hegeliana de que la historia acontece a partir de ciertas leyes (desarrollaremos este tema en el próximo punto). Iain Thomson (2012) es de parecida opinión, aunque matiza un poco sus afirmaciones, ya que el mismo Heidegger dice que "aún no ha habido un pronunciamiento decisivo sobre las palabras de Hegel" (GA 5, 68 / 58). En esta frase Thomson ve que Heidegger aún alberga una "esperanza" de que el arte sea capaz de ser nuevamente apertura de la verdad como en la antigua Grecia. "En otras palabras, la esperanza decisiva de Heidegger para el arte es que las obras de arte puedan manifestarse y, por lo tanto, ayudar a introducir una nueva comprensión del ser de los entes" (Thomson, 2012, 63).

2. Por otro lado, hay intérpretes que, partiendo de la asociación entre el abordaje estético y la técnica, sostienen que ya no hay lugar para el arte como fundación de la verdad. Von Herrmann, por ejemplo, sostiene que "nuestra época actual, moldeada por la naturaleza de la tecnología, es para Heidegger

un tiempo en el que ‘el gran arte’, junto con su esencia, han huido del hombre” (Herrmann, 1994, 399).[6] Como se verá más adelante, en diversos trabajos posteriores a “El origen de la obra de arte”, cercanos temporalmente al epílogo, Heidegger parece confirmar esta hipótesis y sugiere que el arte moderno quedó enmarcado en un horizonte estético-tecnológico. La obra de arte es solamente experimentada desde el horizonte de la técnica o de la vivencia estética como algo integrado a “la región de esta técnico-científica construcción del mundo” (GA 10, 46 / 31). Aquí ya no parece el arte “abrir un mundo” donde podamos habitar: las “obras no surgen ya de los marcados límites de un mundo de lo popular y nacional. Pertenecen a la universalidad de la civilización mundial, cuya constitución e instituciones son proyectadas y conducidas por la técnica científica” (GA 80.2, 1316 / 158). Las obras de arte ya no ponen en obra la verdad, lejos ha quedado el tiempo de los grandes templos griegos y las majestuosas iglesias medievales. La pregunta es “si el arte es esencial y necesario y por lo tanto posible dentro del mundo de hoy determinado por la tecnología, por ella y para ella, que está sólo al principio de su desarrollo (Una variante de la pregunta de Hegel). Ya no tenemos más una conexión esencial con el arte” (Heidegger, 1989b, XIII). Aquí Heidegger parece ser terminante: en el arte ya no acontece más la verdad. Este “no más” (nicht mehr) nos habla de un pasado en el que sí teníamos una conexión esencial con el arte, un pasado en el que no predomina el marco estético-tecnológico de la modernidad, el tiempo quizás, como en Hegel, del arte griego y medieval. Por lo tanto, el ensayo de “El origen de la obra de arte” no parece “escenificarse contra Hegel”, como sostienen Leyte y Harries, sino todo lo contrario, parece revindicar la tesis del fin del arte. Como sostiene Robert Bernasconi (1989), “lejos de insistir en que el arte juega un rol decisivo en cada época, como muchos lectores de ‘El origen de la obra de arte’ supusieron, quiere llamar la atención sobre su fracaso” (36).

Es difícil alcanzar una respuesta absoluta dado que Heidegger por momentos parece contradecirse o, por lo menos, es ambiguo a lo largo de los años. La tesis que intentaré defender aquí es que el filósofo alemán, si bien es crítico de su tiempo y en el horizonte de la época de la técnica no parece posible que haya verdaderamente arte, Heidegger no considera a éste como algo pasado, sino que, en tanto Ereignis, aún es capaz de “poner en obra la verdad”. Es decir, el arte aún no ha llegado a su fin. Una vez que se analice qué entiende específicamente el filósofo alemán por el fin o la muerte del arte, se intentará corroborar esta tesis, por un lado, en el texto “El origen de la obra

de arte" y, por el otro, a partir de los escritos posteriores a las conferencias de 1936 donde Heidegger reflexiona sobre algunos artistas que le son contemporáneos.

2. La tesis del fin del arte en Heidegger: el abordaje técnico-estético de la obra de arte.

2.1. La experiencia estética como vivencia

Hablar de la muerte del arte nos conduce indefectiblemente a la filosofía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. En realidad, el filósofo decimonónico nunca habla explícitamente de la "muerte del arte", expresión que se popularizó a lo largo de los años, sino más bien del "fin del arte". Ya en la Fenomenología del espíritu (1807) Hegel habla del carácter pasado del arte como incapaz de revelar el Absoluto:

Y asimismo ha enmudecido [por supuesto] la confianza en las leyes eternas de los dioses, al igual que la confianza en los oráculos que hacían saber lo particular [das Besondere]. Las estatuas sólo son cadáveres de los que se ha escapado el alma que les daba vida, así como los himnos se quedan en palabras de las que ha huido la fe; las mesas de los dioses están sin comida ni bebida espiritual, y en sus juegos y fiestas [en los juegos y fiestas de la conciencia] no resuena ya para la conciencia la antaño exultante unidad de sí con la esencia. A las obras de la musa les falta la fuerza del espíritu, al cual espíritu le nació [le ha nacido] la certeza de sí precisamente en el quedar hechos polvo los dioses y los hombres. Esas obras sólo son ya aquello que son para nosotros: bellos frutos arrancados del árbol, que un destino amigable nos lega como una muchacha que nos regalase esos frutos […]. Así, a nosotros, el destino, con las obras de aquel arte, no nos ha dado el mundo de esas obras, no nos ha dado la primavera y el estío de la vida ética en el que esas obras florecieron y maduraron, sino sólo la embozada o velada memoria de su realidad. (Hegel 2015, 850)

Luego, en las lecciones de Estética, de un modo más conciso, afirma: "considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado" (Hegel, 1989, 14). Esta es la tesis que defenderá Hegel en sus lecciones de Estética, que leyó por primera

vez en Heidelberg en 1818 y luego cuatro veces más en Berlín (1820/21, 1823, 1826 y 1828/29). ¿Qué puede significar esta frase pronunciada en la gran época de Goethe y Beethoven? ¿Es que, acaso, se ha acabado la producción artística? Definitivamente no, se seguirán produciendo obras de arte. A lo que se refiere Hegel es a que el arte dejó de tener una existencia necesaria para el Absoluto, ha perdido su lugar preponderante en la cultura que compartía con la religión y la filosofía. Estos tres ámbitos de la cultura comparten el mismo contenido, es decir, son dimensiones del Espíritu Absoluto, pero difieren en las formas en que llevan a la consciencia su objeto, lo Absoluto. La forma del arte de hacer consciente lo Absoluto es a través de lo sensible, forma que se ve superada por la religión, que representa lo Absoluto, y la filosofía, que alcanza la libertad plena para pensar lo Absoluto. "Hegel dice que la razón, en cuanto razón, hoy ya no habla por el arte" (Hoffmann, 2014, 376). Es decir, el arte ya no puede comunicarle nada nuevo a la autoconciencia, ya no es un modo de hacer consciente las verdades del Espíritu. Si la capacidad de revelación de la verdad del arte tiene un carácter pretérito, es porque en algún momento lo tuvo, y hoy ya no lo tiene. "Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media" (Hegel, 1989, 13). Para Hegel el arte de su tiempo, en comparación con el arte griego y el medieval, es decadente.

Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por muy eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas y por muy digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, ya no nos arrodillamos. (Hegel, 1989, 79)

El arte como suprema necesidad del Espíritu, como externalización sensible de lo inteligible, es decir, de la Idea, ha desaparecido. El arte, antiguamente, nos conducía a una mayor conciencia de lo Absoluto. Ahora, en lugar de venerar las obras, las examinamos históricamente desde la historia del arte y las juzgamos desde la crítica. La obra se torna un objeto de estudio científico, un objeto de pensamiento. En el sistema hegeliano el arte ya no es "el modo más elevado y absoluto de hacer conscientes al espíritu sus intereses más verdaderos" (Hegel, 1989, 13) y, por lo tanto, superados por la religión y la filosofía, las cuáles permiten una expresión más elevada de lo Absoluto. Aquí radica, para Andreas Grossmann (2005), la diferencia central entre ambos pensadores alemanes (143-145). Mientras Hegel abandona el arte como

lugar de la verdad, reaccionando ante a Schelling que comprendía a éste como órgano de la filosofía, Heidegger hace de la creación artística el sitio de la verdad. El filósofo de Messkirch le brinda al arte un nuevo rol histórico, del cual Hegel lo había despojado. El arte ya no es una etapa preliminar de la verdad, sino que "debe volver a ser el 'órgano' de la filosofía" (Grossmann 1996, 144). Justamente por esta razón, para Günter Seubold (2005) Heidegger radicaliza la tesis sobre el fin del arte de Hegel (23). Éste no vería con tristeza el fin del arte, ya que esto no significaría otra cosa más que el progreso del Espíritu en la historia. Si el arte llega a su fin, esto no significa que el Absoluto ya no puede ser consciente de sí, sino todo lo contrario, da paso a la religión y la filosofía, como formas más elevadas del Espíritu. Pero para Heidegger, en cambio, el fin del arte se presenta como una tragedia. La filosofía no estaría en un estadio superior y por lo tanto la luz que trae la obra de arte no sería ampliada por la filosofía, sino que se apagaría para siempre. Por eso "Heidegger –en contraste con Hegel– [es] tan oscuro" (Seubold 2005, 23).

Heidegger estará de acuerdo en que, por lo menos en parte, en la modernidad, bajo el predominio del abordaje estético, el arte ha llegado a su fin. Que el arte muera o tenga un fin significa que ya no abre un mundo, es decir, que ya no es una instancia formativa de nuestra experiencia.

Pues bien, tenemos que las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado y mantenimiento. Los conocedores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. […] La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. En medio de todo este trajín, ¿pueden salir las propias obras a nuestro encuentro? (GA 5, 26 / 28)

Al tomar la obra de arte como un mero objeto de estudio, como tema de investigación científica, deja de ser obra, o, mejor dicho, deja de obrar como obra. La obra de arte no es meramente un documento histórico, un "trozo de la historia objetiva", ya que no es solamente un objeto realizado por el hombre que se inserta en la historia, sino que la inaugura. El obrar de la obra, su capacidad de abrir un mundo y fundar historia, se pierde cuando la

investigación científica convierte a la obra en un objeto o tema de estudio. El investigador aísla el objeto, analiza su materialidad fisicoquímica, interpreta sus signos, rastrea sus influencias, pero no hay allí una experiencia estética, no habita el mundo que propone la obra.[7] "Toda empresa en torno al arte [Kunstbetrieb,], hasta la más elevada, la que sólo mira por el bien de las obras, no alcanza nunca más allá del ser-objeto de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras" (GA 5, 27 / 29). El ser-obra de las obras es su capacidad de exponer un mundo. Si la obra es un mero objeto de análisis que la investigación científica diseca como el cadáver de un animal, entonces allí la obra, en tanto obra, muere.

Ahora bien, la obra puede dejar de abrir un mundo a medida que pase el tiempo. No es más que una consecuencia de la finitud de las obras de arte, que en un momento trajeron una nueva luz y, luego, ésta se fue apagando lentamente. Esto es una posibilidad. Pero posteriormente, dentro de la historia del ser, parece que para Heidegger la modernidad inauguró una época en la que ya no es posible que el arte funde un espacio de sentido de ningún tipo.[8] Y esta "muerte avanza tan lentamente que precisa varios siglos para consumarse" (GA 5, 67 / 57). Para el profesor de Friburgo la estética es un producto de la modernidad −y de la metafísica− que determina a la obra de arte como objeto de vivencia (Erlebnis). Así como la lógica se constituye como el saber sobre las reglas del pensar (λογική ἐπιστήμη) y la ética como el saber acerca de su comportamiento (ἠθική ἐπιστήμη), la estética es aquel saber sobre el comportamiento sensible del hombre (αἰσθητική ἐπιστήμη). Es decir, dentro de este marco, la obra de arte se vuelve objeto de vivencias, de sensaciones, del sujeto. La estética es el saber acerca de lo bello y lo bello son aquellas sensaciones que le produce un objeto a un sujeto. Considerar la obra como un objeto supone que es representada ante un sujeto, que será quien la valore. "La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la αἴσθησις, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy llamamos a esta percepción vivencia. […] Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte" (GA 5, 67 / 57). Como señala Gadamer (2012) en Verdad y método, el término "vivencia" (Erlebnis) aparece y se populariza en el siglo XIX, fundamentalmente a partir de la obra de Wilhelm Dilthey Das Erlebnis und die Dichtung (96). Sin embargo, pese a que el término que hoy utilizamos aparece en el siglo XIX, para Heidegger este fenómeno tiene su arraigo en los comienzos tanto de la modernidad, y la nueva centralidad del sujeto, como de la estética, de la mano de Baumgarten y Kant.

Es decir, Heidegger vincula “la muerte del arte” con este abordaje estético de la obra que se exacerbó en el comienzo de la modernidad. Ésta supone el surgimiento de un nuevo modo de entender la totalidad y una nueva forma de posicionarse por parte del ser humano en medio de lo ente, el hombre pasa a considerarse como único sujeto. “Pero si el hombre se convierte en el primer y auténtico subjectum, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal” (GA 5, 88 / 72). “Yo mismo y mis estados constituimos lo que es en un sentido primero y auténtico; en referencia a este ente cierto y de acuerdo con él se medirá todo lo demás que aspire a ser tratado como ente” (GA 6.1, 81-82 / 87). De este modo, si el hombre pasa a ser la medida de todas las cosas, la obra de arte se reduce a aquel objeto de sensaciones para un sujeto y “el gusto” pasa a ser el juez de lo bello. El sujeto se convierte en el criterio último de lo bello o de lo artístico. Esto se puede interpretar tanto desde la perspectiva del espectador como desde la perspectiva del artista. En el primer caso: este abordaje estético reduce la obra a una experiencia “agradable” o de “goce estético”, el arte pasa a ser aquello que produce placer o displacer. “Para nosotros, modernos, lo bello es lo contrario [a lo que entendían los griegos por bello], es lo relajante, lo sosegado y por ello lo que está destinado a ser gozado. Tomado así, el arte pertenece al ámbito del adorno sofisticado” (GA 40, 140 / 123). Lo central pasa a ser cómo me afecta la obra de arte. Gadamer define a la vivencia de la siguiente manera: “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto que le ha conferido un significado duradero” (Gadamer 2012, 97. El destacado es mío). Desde la perspectiva del artista, en cambio, la obra es comprendida como expresión, tanto a nivel individual, como la expresión de vivencias de un sujeto, como expresión colectiva, de los “sentimientos” de la masa o de una cultura. En ambos casos, se entiende a la obra como aquello que expresa una vivencia. Pero, “expresión es también el ladrido de un perro” (GA 39, 28 / 39) y cuando “Spengler concibe la poesía como expresión del alma propia de una cultura, esto vale también para la fabricación de bicicletas y automóviles” (GA 39, 27 / 40). Es decir, entender la obra como expresión no dice mucho sobre lo propio de la obra de arte, ya que otras tantas cosas pueden ser consideradas “expresión de” y, por lo tanto, no da cuenta del fenómeno artístico como tal. En ambos casos, la obra es tomada como un objeto, sea porque es producto de una vivencia o porque genera

vivencias en otros. Esto significa que siempre es concebida a partir de la percepción subjetiva humana. La lectura de Heidegger guarda ciertas reminiscencias hegelianas. Para el autor del siglo XIX también la obra de arte, en su tiempo, pierde su fuerza ontológica y se vuelve un mero objeto de goce. Esto es lo que sucede en la etapa romántica del arte. Luego de la etapa clásica, donde el Espíritu Absoluto encuentra su verdadera expresión, este busca formas superiores de expresión, como la religión y, luego, la filosofía. En la era romántica la verdad deja de revelarse artísticamente y, por lo tanto, el contenido del arte pasa a ser otro, se abandonan los temas sagrados y se vuelve una expresión del sujeto individual. “De este modo, el después del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad. La nuestra es una de tales épocas” (Hegel 1989, 79).

Uno podría preguntarse legítimamente, ¿cuál es el problema con reducir la experiencia estética a lo “agradable”, a una vivencia? ¿acaso no es eso lo propio del arte? La mayoría de la gente hoy en día, cuando va al cine, al teatro, a un concierto o simplemente cuando ve una película en su casa, está esperando encontrarse con este tipo de experiencias, es decir, una experiencia que le dé cierto placer, pasarlo bien. Heidegger no tiene ninguna duda de que el abordaje estético predomina en su tiempo, pero sostiene que, privilegiando este abordaje subjetivo, no se permite que la obra de arte obre como obra; es decir, no permite que la obra ponga en obra la verdad. El problema con la apreciación estética del arte no es que ocurra de hecho, sino que oculte el carácter ontológico e histórico de la obra de arte. Esto significa: que la obra abra un mundo, un conjunto de relaciones significativas a partir del cual los entes se muestran, que la obra funde historia. Este declive no se debe a la calidad de la producción artística, sino al modo en que en un determinado tiempo histórico el ser humano se relaciona con el arte. Por eso el abordaje estético de la obra es la experiencia contraria a la del cuidado de la misma: “el cuidado por la obra no aísla a los hombres en sus vivencias [Erlebnisse], sino que los adentra en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra” (GA 5, 55 / 49). Estamos, como lo caracteriza Bernstein (1993), ante la experiencia de una alienación estética, que consiste en “la experiencia del desfasaje entre la verdad original reclamada por una obra y la respuesta de una respuesta estética a esa llamada” (132).

Lo descripto hasta aquí está muy alineado con lo que Gadamer llama “la conciencia estética”. Como sostiene John Sallis (2007), Gadamer complementa el escueto análisis de Heidegger sobre el abordaje estético en “El origen de la obra de arte” con una profunda investigación histórica (47). La consolidación de este concepto en el mundo artístico y en la teoría del arte trae consigo la desontologización de la obra de arte. Este proceso de disolución ontológica se fue dando progresivamente hasta llegar a la desaparición de la figura del genio a fines del siglo XIX y principios del XX. El viejo concepto de genio, según el cual, creaba inconscientemente y proveía ciertas “verdades” de la naturaleza, era el último bastión ante la absoluta subjetivización de la obra de arte. La obra se torna un objeto de vivencias, “una forma vacía, un mero punto crucial en la posible multiplicidad de las vivencias estéticas” (Gadamer 2012, 136). En la obra de arte no hay conocimiento posible, sino una experiencia puramente subjetiva. Esa subjetivación de la obra es producto de lo que Gadamer llama, partiendo de la Crítica del juicio de Kant, “distinción estética”, un proceso mediante el cual el sujeto abstrae solo las cualidades estéticas de una obra y deja de lado toda cualidad, toda significación no estética (el contenido, su función, su objetivo). Es decir, para Kant sería posible una experiencia pura de la obra de arte, liberada de toda vinculación extraestética, liberada de todo componente de la obra que refiera al mundo. Este modo de vincularse con la obra, tanto para Gadamer como para Heidegger, es una abstracción. No existe una percepción pura de una obra de arte. Para poder apreciar, por ejemplo, las cualidades estéticas del Martín Fierro, la obra debe aparecerse en un determinado contexto: un determinado lenguaje, un horizonte cultural, un conocimiento de la época y las costumbres, etc. Como dice Gadamer (2012), “sólo cuando entendemos un texto ‒cuando por lo menos dominamos el lenguaje en el que está escrito‒ puede haber para nosotros una obra de arte lingüística” (132). La conciencia estética, entonces, vacía de contenido la obra y se queda con las cualidades estéticas de ésta, que son siempre subjetivas. La conciencia estética refiere a una forma de vincularse con la obra de arte que desvirtúa la experiencia artística y olvida que es una forma especial de conocimiento.

2.2. El vínculo del abordaje estético con la técnica

Posteriormente, a partir de Aportes a la filosofía (1936-1938), Heidegger comienza a vincular el abordaje estético con la técnica:

¿Qué significa maquinación? Maquinación y presencia estable: ποίησις - τέχνη. ¿Hacia dónde conduce la maquinación? Hacia la vivencia. ¿Cómo acaece esto? (ens creatum –la naturaleza e historia modernas– la técnica). A través del desencantamiento del ente, que a través de encantamiento autorrealizado emplaza al poder. Encantamiento y vivencia. (GA 65, 107 / 99)

La obra de arte se asocia con la "maquinación" (Machenschaft). Este es el nombre que le da Heidegger a la esencia de la técnica a fines de la década del treinta. En este mismo texto el filósofo alemán caracteriza su época como un mundo "sin arte" (Kunstlosigkeit) (GA 65, 505-506 / 398). Esta asociación vuelve a retomarse en Meditación (1938/39), donde Heidegger caracteriza el arte de su época como "arte industrial", la obra de arte se vuelve "instalación" (Anlage), lo que para el filósofo alemán significa una forma de organización de lo ente que busca formar "vivencias" e "insertarse' 'orgánicamente' en el 'paisaje' (Landschaft), en las necesidades y medidas públicas" (GA 66, 32-33 / 42). Esto último quiere decir que, lejos de romper con el status quo, de romper con nuestro modo habitual de interpretar el ente, la obra se adapta y se articula con las necesidades del todo social. La obra de arte ya no funda un claro del ser, ya no pone en obra la verdad, ya no implica un nuevo comienzo, sino que produce "una organización 'técnica' de formación para la seguridad vivencial" (GA 66, 34-35 / 43). Su propósito es la formación vivencial (Erlebnisschulung). Ya en la década del cincuenta, la pregunta por la técnica y la pregunta por la obra de arte están totalmente ligadas. En una carta a su amigo Heinrich Wiegand Petzet, donde le cuenta que irá a visitar una usina eléctrica con profesores de la universidad tecnológica, afirma: "La esencia de la técnica se torna cada vez más esencial para mí; pero el camino hasta ella es largo, y en primer lugar es necesario alcanzar la claridad sobre la usina eléctrica [Kraftwerk] y sobre la obra de arte [Kunstwerk]" (Petzet 2007, 192). Un ejemplo de arte industrial puede ser la Documenta, una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del ámbito que se realiza cada cinco años en la ciudad de Kassel, Alemania. Heidegger se refiere a esta feria artística en Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum, texto que leyó el filósofo alemán en la inauguración de una exposición del escultor Bernhard Heiliger en la Erker-Galerie en 1964. Dos días después finalizaba Documenta III, donde el mismo Heiliger exponía sus obras y tenía un rotundo éxito. En su breve discurso Heidegger, provocativamente, afirma: "El arte del escultor, por ejemplo, no necesitaba de ninguna galería ni de exposiciones, el arte mismo de los romanos no necesitaba ninguna Documenta" (GA 80.2, 1292). Las obras

en las galerías se exponen para que los espectadores las consuman, las compren, comercialicen como mera mercancía,[9] las tornen una mera experiencia subjetiva, y alimenten la horda de críticos que produce "literatura sobre el arte" que describen "vivencias mentales" (GA 80.2, 1291-1292). Heidegger cita el slogan de la Documenta III sin mencionar explícitamente al curador Werner Haftmann que reza: "El arte es lo que los artistas importantes hacen" (GA 80.2, 1293). Para el filósofo alemán esta afirmación es circular y no tiene ningún sentido. ¿Qué es un artista? Aquél que realiza arte. ¿Y qué es el arte? Aquello realizado por el artista. Es un círculo. ¿Y qué es un artista importante? ¿Aquel que lidera los rankings de ventas? La definición de Haftmann nos está diciendo: la obra es lo que el artista hace, es la expresión del artista, es aquello que decida una subjetividad, pero no cualquiera, sino una importante dentro del mundo artístico. Esta mirada no es otra que la mirada de la estética. Para Heidegger la Documenta es entonces un ejemplo de cómo se da el arte en la época de la técnica, un ejemplo de arte industrial, donde las obras se vuelven una mera expresión subjetiva del artista, de sus estados mentales, y provocadoras de emociones para el espectador.

Pero, ¿en qué consiste la esencia de la técnica, la maquinación? La caracterización más clara y extensa la encontramos en la conferencia "La pregunta por la técnica", dictada en la Academia Bávara de las Bellas Artes en 1953, bastantes años después que la redacción de Aportes a la filosofía y Meditación. Aquí la esencia de la técnica ya no es caracterizada como Machenschaft, sino como Gestell. Pero antes de introducirme en este concepto es necesario considerar algunas cuestiones. ¿Qué entiende Heidegger por "técnica" (Technik)? Lo primero que afirma es que la esencia de la "técnica no es idéntica [das gleiche] a la esencia de la técnica [das Wesen der Technik]" (GA 7, 7 / 9).[10] Esta frase parece, en un primer momento, oscura. ¿A qué se refiere? Más adelante afirma que la esencia de la técnica no es nada técnico. ¿Acaso su esencia no tiene que ver con el mismo fenómeno que nos encontramos analizando? En primer lugar, tenemos que prestar atención a la palabra gleiche, adjetivo que significa "idéntico". No es arbitrario que Heidegger utilice este término que en general lo contrapone a dasselbe, que significa "lo mismo". "Sólo que en lo mismo [das Selbe] no es lo idéntico [das Gleiche]. En lo idéntico desaparece la diferencia [Verschiedenheit]. En lo mismo aparece la diferencia" (GA 11, 55 / 105). Aquí la diferencia alude, obviamente, a la diferencia ontológica, a la diferencia entre el ser y el ente. La técnica y su esencia son lo mismo (dasselbe) en tanto se copertenecen

esencialmente, uno presupone al otro, pero al mismo tiempo no son idénticas, se diferencian en algo fundamental. ¿En qué se diferencian entonces?

Para responder a esta pregunta vuelvo al concepto de Wesen. Recordemos que Heidegger no se refiere con este término a la essentia latina, que describe la quididad de algo, la estructura invariante de un ente. La esencia de la técnica no puede ser derivada de una nota común a todos los entes que entendemos como productos de la técnica. Es decir, no podemos extraer la "tecnicidad" de un conjunto de cosas, no la podemos inducir de mi lavarropas, del auto que pasea por la calle o de la central hidroeléctrica de río Paraná. Wesen significa el origen de algo. Preguntarse por la esencia de la técnica es, entonces, preguntarse por su origen. Pero no nos referimos a un origen histórico, sino a su condición de posibilidad. ¿Qué hace posible que me relacione con mi televisor o con mi teléfono celular? Lo que Heidegger llama esencia de la técnica, la condición de posibilidad de lo técnico, que tiene una íntima relación con los aparatos técnicos en tanto que los hace posibles, pero no son dos cosas idénticas. Los productos técnicos se derivan de la esencia de la técnica. Ésta vendría a hacer un marco de comprensión previo que hace posible una relación instrumental con los entes, es decir, que entiende las cosas como medios para alcanzar un fin. En este sentido, cuando uso, por ejemplo, la computadora para escribir un artículo, estoy interpretando "correctamente" a los entes. La concepción cotidiana de la técnica consiste en entenderla como un hacer del hombre, razón por la cual Heidegger llama a esta perspectiva "antropológica", o como un medio para un fin. Es decir, la técnica es un medio para alcanzar los objetivos que impone el hombre, es una mirada instrumentalista, se reduce a ser una herramienta para sus usuarios. Sin ninguna duda esta mirada es correcta, las máquinas son medios para un determinado fin, la central hidroeléctrica es un medio para poder tener electricidad. Pero "lo meramente correcto [bloß Richtige] no es aún lo verdadero [das Wahre]", dice Heidegger. La referencia a Richtigkeit, corrección o conformidad, que viene del verbo richten (dirigirse), remite al concepto de adequatio, que ya se analizó en el capítulo 4. Lo técnico se da dentro de un paradigma previo, de un horizonte de comprensión a priori, y eso es lo que llama la esencia de la técnica. Por lo tanto, lo "correcto" es siempre derivado.

La técnica no es, pues, un mero medio, la técnica es un modo de salir de lo oculto [eine Weise des Entbergens]. Si prestamos atención a esto se nos

abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento [Entbergung], es decir, de la verdad. (GA 7, 13 / 15)

La técnica es un modo de salir de lo oculto, es decir, es un horizonte de sentido a partir del cual interpretamos lo ente. Lo esencial de la técnica no está en saber manejar algo, en saber hacer, sino en cómo desoculta las cosas. ¿Y cómo nos muestra las cosas este nuevo marco de comprensión? La tesis de Heidegger es que la técnica moderna se caracteriza por lo que llama la "provocación" (Herausfordern). Es decir, la naturaleza y las cosas aparecen en este horizonte como lo provocado o desafiado para suplirnos de algo. En la Grecia antigua los hombres dejaban que la naturaleza brotara espontáneamente a la luz, que la cosa se mostrara, este es el sentido de traer algo a la luz (Hervorbringen),[11] mientras que el hombre moderno la provoca para que aparezca de modo que esté disponible a nuestros designios. Antiguamente el campesino cuidaba de la tierra y esperaba que le dé los frutos cuando ésta lo dispusiera. Lo propio del hombre moderno ya no es cuidar a la tierra, sino que, sin importar la temporada del año ni los obstáculos del clima, inyectándole químicos que maximicen su rendimiento, le demanda (Bestellen) sus frutos en cantidades exorbitantes para transformarlos en productos que se exhiben en las góndolas de los supermercados. Los entes se nos presentan como aquello explotable, disponible a los deseos del hombre. Esto es lo que llama stellen, literalmente "poner", que Barjau traduce como "emplazar". Aquí tiene un sentido específico, que Heidegger desdobla en dos. Sostiene que es un "exigir" (fordern) en dos sentidos: 1) por un lado, exige en tanto extrae algo de lo oculto, es decir, fuerza el desocultamiento de algo; 2) por otro lado, no es un mero traer a la presencia sino un desocultar para almacenar y luego impulsar su máxima utilización con el mínimo gasto. Heidegger lo ilustra con el río Rin: el emplazamiento de la central hidroeléctrica desvía la corriente del agua para poder generar con ella energía. El viejo puente de madera respeta el torrente originario del río mientras que la represa se adueña de éste. Todo se vuelve "disponible" para el hombre, todo se vuelve "reserva permanente" (Bestand) para nuestros caprichos. Bestand es un substantivo que proviene del verbo bestehen, que significa "existir" aparte de "conservar". Aquí hay un juego de palabras: los entes existen como reserva permanente de nuestras necesidades. Todo se nos muestra como materia prima para producir, procesar, consumir y explotar. Incluso los seres humanos se entienden como medios para la producción. Hemos llegado a una era en que se puede planificar la producción de seres humanos. De la misma manera funciona "la regulación de

libros de entretenimiento y de poemas, para cuya producción el poeta no es en modo alguno algo más importante que el aprendiz de encuadernador que ayuda a encuadernar los poemas para la biblioteca de una empresa" (GA 7, 93-94 / 85). Todo es interpretado desde el horizonte de la utilidad. "El bosque deja de ser un objeto (lo que era para el hombre científico de los siglos XVIII-XIX) y se convierte, para el hombre revelado finalmente como técnico, es decir el hombre que a priori se dirige al ente en el horizonte de la utilización, en 'espacio verde" (GA 15, 368 / 69). Este carácter horizontal y a priori es la esencia de la técnica, lo que Heidegger también llama "imposición" (Gestell),[12] aquello que pone (gestellt) a los entes bajo la mirada calculadora y utilitaria que los interpreta como disponible para sus deseos.

Pero si bien disponemos de los entes a nuestro antojo, no controlamos el horizonte de sentido que nos permite manejarlos (GA 7, 18 / 20). El hombre es de alguna manera el promotor de este estado de desoculto, pero al mismo tiempo no dispone de él como sí lo hace de los recursos naturales. De alguna manera es pasivo ante él, este horizonte de sentido es donado e impuesto, no depende de su arbitrio. "El hombre no tiene la técnica en sus manos. Es el juguete de ella" (GA 15, 370 / 71).

En cualquier modo en que prevalezca lo enviado del desocultar [das Geschick der Entbergung], el estado de desocultamiento [Unverborgenheit] en que se muestra cada vez todo lo que es, se alberga el peligro que se equivoque en lo desoculto y lo malinterprete.

Pero cuando prevalece lo enviado en el modo de la im-posición [Ge-stell], entonces el peligro es altísimo. (GA 7, 27. Mi traducción).

Si la técnica es un modo de desocultar los entes, ¿cuál es el peligro? La lectura de Heidegger de la técnica parece ser, por momentos, crítica y pesimista. Michael Zimmerman (1996) caracteriza el marco de comprensión de la técnica como un estado de la impropiedad, en el sentido que se le da en Ser y tiempo (207). ¿Es lo técnico algo negativo? ¿por qué lo sería? ¿En qué sentido es el peligro supremo? ¿Hay horizontes de sentidos más válidos o más "verdaderos" que otros? La respuesta es claramente no, como se vio en el capítulo 4. En primer lugar, "La pregunta por la técnica" no es un ensayo en contra de la tecnología. Heidegger, no pretende en ningún momento el abandono de los grandes avances de la técnica. "Lo peligroso no es la técnica. No hay nada demoníaco en la técnica" (GA 7, 29 / 29).[13] Es cierto que los

progresos tecnocientíficos aumentan ciertos riesgos, por ejemplo, que los químicos con los que se producen alimentos posibiliten nuevas enfermedades o que creemos un rector nuclear lo suficientemente fuerte para aniquilarnos. Pero aquí el peligro es otro, el cual Heidegger desdobla en dos: 1. Se corre el riesgo, por un lado, de olvidar en primer lugar que el hombre no es una mera existencia de la cual disponemos, no es materia prima, sino que ec-siste, es decir, es el ente abierto al ser, el ente que habita un espacio de sentido. 2. Por el otro lado, se corre el peligro de olvidar que el horizonte de la técnica es justamente un horizonte. Es decir, este paradigma en el que todo cierra, que interpreta todo desde la relación causa-efecto, se presenta como un horizonte absoluto y único que nos permite interpretar a los entes como lo que está disponible para nosotros. Es decir, la Gestell, como bien lo dice Loscerbo (2013), es "ciega de sí misma", es ciega de su propia manera de desocultar, no ve que es un modo más de manifestar los entes y no el único (242). "Donde éste [la técnica] domina, ahuyenta toda otra posibilidad de hacer salir lo oculto [Entbergung]" (GA 7, 28 / 29).[14] La técnica es un marco de comprensión totalitario. ¿Pero en qué se basa esta ceguera? Si releemos el fragmento citado más arriba, en la primera frase Heidegger afirma que en todo horizonte de sentido acecha el peligro de absolutizarse y por ende eliminar toda posibilidad de la irrupción de la novedad. Pero en la técnica el riesgo es aún mayor.[15] ¿Por qué? Al estar bajo el sometimiento de una perspectiva racional y utilitaria, donde todo es fríamente calculado, no hay lugar para la novedad. Algo semejante sucede hoy con el big data: gracias a las nuevas tecnologías se recopilan datos masivos de comportamiento, lo que permite generar perfiles de consumidores y prever cómo actuarán en el futuro. En el cine, por ejemplo, las películas y series se hacen hoy en día en base a la medición de los estímulos y reacciones que los espectadores tuvieron ante otras producciones. Algo semejante pasa en la política, se puede medir cuál mensaje es más efectivo para un perfil de votantes y cuál no. Esto es lo que en "La proveniencia del arte y la determinación del pensar" llama la cibernética. Este término proviene κιβερνήτης, nombre con el cual los griegos designaban el timonel del barco. La era de la cibernética es la época del control: todo puede ser calculado y, por ende, controlado. El problema es que aquí no hay lugar para la irrupción de lo nuevo ya que siempre se hace lo que es "racional" de hacer, lo que es funcional. Y, por esta razón, la obra de arte como fundación del claro del ser, como irrupción de novedad, no tiene lugar en el horizonte de la técnica. La absolutización de este paradigma elimina la posibilidad de que irrumpa otro horizonte de sentido, o, como lo dice Heidegger, que acontezca la verdad. Lo

peligroso de la técnica es olvidar cómo los entes se constituyen, cómo adquieren sentido, es decir, a partir de un claro de ser que acontece en la historia.[16] Este es el verdadero peligro, "que la revolución de la técnica que se avecina en la era atómica pudiera fascinar al hombre, hechizarlo, deslumbrarlo y cegarlo de tal modo, que un día el pensar calculador pudiera llegar a ser el único válido" (GA 16, 528 / 30).

¿Ha llegado el arte a su fin cuando escribe "El origen de la obra de arte"? No parece haber indicios de una respuesta definitiva en el texto original de las conferencias. Por un lado, recién por esos años se está empezando a atisbar el problema de la técnica en Heidegger, con lo cual no es posible aún entender la pregunta por el fin del arte desde el horizonte de la era cibernética. Por el otro lado, en la segunda versión de la conferencia, que se dicta el 13 de noviembre en Friburgo,[17] Heidegger parece dejar abierta la posibilidad de que el arte aún obre en su carácter ontológico. Lo que dice allí es muy semejante a lo que aparece en el Epílogo, donde por ejemplo afirma: "El pronunciamiento último sobre las palabras de Hegel vendrá, si es que viene, a partir de la verdad de lo ente y sobre ella. Hasta que eso ocurra, las palabras de Hegel seguirán siendo válidas" (GA 5, 68 / 58). Y en la versión de 1935 agrega: "La frase de Hegel: 'Pero ya no tenemos una necesidad absoluta de presentar contenido en forma de arte' - sigue siendo cierta. La única pregunta que debe hacerse es si esta verdad es definitiva" (GA 80.2, 621). Es decir, parecería, en esta época técnico-estética, que por el momento el arte sigue siendo algo pasado, pero cabe la posibilidad de que vuelva a acontecer la verdad en la obra. Esto condice con la nota b que agrega Heidegger en la versión de "El origen de la obra de arte" de 1960 de la editorial Reclam, que muchos de los comentadores mencionados no parecen considerar: "Pero esta frase no dice que sea el fin del arte por completo. Ese solo sería el caso si la experiencia [estética] continuara siendo el elemento por antonomasia del arte. Pero se trata de pasar de la experiencia [estética] al Da-sein, y lo que quiere decir alcanzar un 'elemento' completamente diferente para el 'devenir' del arte" (GA 5, 67). Es decir, el arte ha llegado a su fin solamente si sigue dominando el abordaje estético a la hora de relacionarnos con las obras de arte. Pero, como dice Heidegger, se trata de pasar de este abordaje propio de la modernidad, que oculta su carácter más propio, al Da-sein, al espacio abierto que inaugura el ser. En esta misma línea afirma en "La pregunta por la técnica":

¿El hacer salir de lo oculto tenía que interpretarlas de un modo más inicial para que, de esta forma, protegerían de un modo propio, en su parte, el crecimiento de lo que salva, despertarán de nuevo y fundaran la mirada y la confianza en lo que otorga?

Si al arte, en medio del extremo peligro [en referencia a la técnica], le está otorgada esta suprema posibilidad de su esencia, es algo que nadie es capaz de saber. Pero podemos sorprendernos. (GA 7, 36 / 37)

Un poco antes Heidegger había citado el verso de Hölderlin que reza: “Pero donde hay peligro, crece también lo que salva”. Si la obra de arte es aquello que puede salvarnos del peligro de la técnica, fundando un nuevo comienzo, no puede saberse con certeza y, justamente por ello, Heidegger parece albergar aún esperanzas.

3. La muerte del arte en el Heidegger tardío

En 1938/1939 Heidegger afirmaba: “Lo que todavía hoy cuenta como ‘arte’, sea ‘bueno’ o ‘malo’, debemos tomarlo como esas hojas marchitas, sin vida y caídas por la fuerza de las raíces, que son arremolinados por el viento y por tanto muestran signos de un ‘movimiento’ que simula la vida” (GA 67, 108). El texto es inequívoco: el arte, en los tiempos de Heidegger, definitivamente ha llegado a su fin. Sin embargo, en “Kunst und Technik”, una serie de notas que se supone que fueron una planificación para cerrar la conferencia sobre la técnica, afirma: “En el mundo actual, determinado por la técnica […], el arte es esencial y necesario y, por tanto, ¡posible! (Modificación de la pregunta hegeliana)” (GA 76, 377). ¿Cómo debemos comprender estos pasajes? Al mismo tiempo, es sabido que el filósofo alemán tenía gran respeto e incluso admiración por artistas de su tiempo como Georges Braque, Paul Klee, Paul Cézanne, Eduardo Chillida, Bernhard Heiliger, Paul Celan, Georg Trakl, René Char, Stefan George, entre otros, pese a carecer “la experiencia necesaria” “para juzgar el arte moderno”, como le admite a Erhart Kästner (Petzet 1986, 103). Incluso, como ya he señalado, Otto Pöggeler y Heinrich Wiegand Petzet sostienen que Heidegger deseaba hacer una “segunda parte” de “El origen de la obra de arte” a partir del entusiasmo que le genera la obra de Paul Klee (Pöggeler, 1982, 47; Petzet, 2007, 196). ¿Cómo comprender esta estima por estos artistas si su arte es arte “industrial”? ¿No es que ha muerto el arte dentro del marco de la modernidad?

¿es este arte que le es contemporáneo, admirado por Heidegger, arte propio de la vivencia estética? Parecería extraño sostener, por un lado, que el arte en aquella época ha muerto y admirar, por el otro, a los artistas que le eran contemporáneos. Para Heidegger entonces en el arte aún puede acontecer la verdad y este es el sentido de las reflexiones sobre estos artistas de fines del siglo XIX y del siglo XX. Como sostiene Peter Trawny (1997), son islas en el medio del arte contemporáneo, invisibles para los coleccionistas, críticos y curadores, que aún permiten atisbar la voz del ser (194). En consonancia con mi argumento, Young aventura una hipótesis un poco más arriesgada: sostiene que la postura de Heidegger sobre "la muerte del arte" es una exageración retórica. La posición real de Heidegger sería que en realidad la mayoría del arte contemporáneo, pero no todo, es trivial o superficial. Los artistas mencionados serían excepciones a la regla que serían capaces de poner en obra la verdad (Young, 2004, 14). Será preciso, entonces, analizar las distintas menciones a los artistas que le fueron contemporáneos, por lo general breves, y siempre posteriores a "El origen de la obra de arte". Me concentraré en los artistas mencionados que vivieron y produjeron en los tiempos que Heidegger estaba vivo y, por lo tanto, sobre los cuales el filósofo podía anoticiarse. Por eso consideraré solo a los artistas de fines del XIX y del siglo XX (Heidegger nace en 1889) hasta el momento de su muerte (1976). Para que la exposición sea más ordenada, la dividiré por géneros artísticos: a. Poesía; b. Pintura; c. Escultura y d. Cine y fotografía.[18]

3. a. Poesía

En la entrevista a Der Spiegel Heidegger afirma: "La literatura actual, por ejemplo, es en gran parte destructiva" (GA 16, 670 / 71). Gran parte de la literatura y poesía de su tiempo se encuentra, para él, en las sombras de la muerte del arte. Ahora bien, la expresión "en gran parte" supone que hay espacio para que haya algunos autores, la minoría, que aún son capaces de producir "gran arte". Es sabido que Heidegger era un gran conocedor de Rainer Maria Rilke (1875-1926). El texto que quizás resume mejor y se lo trate con más detenimiento es "¿Y para qué poetas?", una conferencia pronunciada en conmemoración a los veinte años de la muerte del poeta en 1946. En este escrito Heidegger comienza señalando que Hölderlin es un poeta "en tiempos de penuria" que con su poesía nos introduce a "la vía de la historia del ser". Y justamente se pregunta: "¿Nos sale hoy al encuentro por esta vía [la de la historia del ser] un poeta actual?" (GA 5, 274 / 203). En otras

palabras, ¿hay un poeta actualmente, en tiempos en los que aparentemente el arte ha muerto, que sea capaz de poner en obra la verdad? Heidegger se pregunta si este poeta podría ser Rainer Maria Rilke. El filósofo alemán le criticará varios aspectos al poeta, pero quiero detenerme en una cuestión: la discrepancia respecto al concepto de “lo abierto” (das Offene), cuestión que también aparece unos años antes en el seminario sobre Parménides de 1942/1943 y brevemente en el seminario sobre el himno “Ister” de Hölderlin de 1942 (GA 53, 113-114). Este concepto aparece en la octava de las Elegías de Duino, en el que se refiere a “lo abierto” como lo sin límite, lo infinito. Para Rilke el hombre no puede alcanzar este infinito, dado que a su conciencia siempre se le representan formas limitadas, objetos. Cuando un objeto se me aparece ante mis ojos éste se me presenta con ciertos límites (sería un equivalente a lo apolíneo en Nietzsche). Por eso el poeta destaca el comportamiento animal que es no consciente, y, por ende, sin objetos, “un impulso de los instintos en una dirección no determinada objetivamente” (GA 54, 235 / 203). Por esta prioridad que se la da a lo irracional (o podríamos decir, lo dionisiaco), Heidegger ve a Rilke bajo las sombras de la filosofía nietzscheana y la schopenhaueriana, y, por ende, dentro del marco de la metafísica moderna de la voluntad de poder. El filósofo es tajante: “Lo que Rilke, especialmente en la octava de sus Elegías de Duino, llama «lo abierto», tiene solamente en común el sonido y la vocalización con lo que el pensar de la esencia de la ἀλήθεια comprende en la palabra «abierto»” (GA 54, 227 / 196). Es decir, su concepto de “abierto” como sinónimo de desocultación nada tiene que ver con la noción rilkeana, aún anclada en horizonte de la metafísica. Justamente porque Rilke no puede alcanzar la noción de ἀλήθεια, “su palabra poética nunca alcanzará la cumbre de una decisión fundable históricamente” (GA 54, 239 / 206).[19] Pero en “¿Y para qué poetas?” (1946), a pesar de que mantiene todas sus críticas, matiza sus conclusiones. Hacia el final, partiendo del análisis de la figura del ángel en las Elegías, sostiene Heidegger que en la poesía de Rilke podemos encontrar una experiencia de lo sagrado (recuérdese lo tratado sobre los dioses en el capítulo 4). “En el canto, se introduce el propio espacio interno del mundo [Weltinnenraum]” (GA 5, 316 / 235). El cantar del poeta funda el ser y, por ello, se puede afirmar que Rilke es un poeta “en tiempos de penurias”.

Heidegger también era un gran lector de Georg Trakl (1887-1914). En “El habla” y en “El habla en el poema” (GA 12) se encuentran las principales caracterizaciones que hizo el filósofo de la poesía del autor austrohúngaro. De

este afirma que su poesía es "histórica en el más alto sentido. Su poesía canta el destino de la impronta que arroja la estirpe humana a su naturaleza aún reservada y que, de este modo, la salva" (GA 12, 76 / 61). La poesía de Trakl es histórica porque les lega a los hombres su destino, el destino de su esencia, por más que aún no puedan divisarlo. Un ejemplo podría ser el poema analizado por Heidegger en "El habla" titulado "Una tarde de invierno". Copio aquí unos versos:

> Cuando cae la nieve en la ventana,
> Largamente la campana de la tarde resuena,
> Para muchos es preparada la mesa
> Y está bien provista la casa
> En el caminar algunos
> Llegan al portal por senderos oscuros.
> Dorado florece el árbol de la gracia
> De la savia fresca de la tierra.
> Entra caminante en silencio;
> Dolor petrificó el umbral.
> Y luce en pura luz
> En la mesa pan y vino. (citado en GA 12, 14-15 / 13)

Este poema, para Heidegger, no es ni la expresión sentimental de Trakl, ni la representación de una tarde de invierno concreta. En otras palabras, la tarde de invierno no tiene un referente empírico. Tampoco lo tienen "la campana", "la mesa", "la cama", etc. El nombrar poético no representa sino que, al decir de Adrián Bertorello (2011a), tiene fuerza ilocutiva (97). Esto significa que con su nombrar, la poesía trae al lenguaje las cosas y, por ende, las torna inteligibles, como veíamos en el capítulo anterior. "El nombrar no distribuye títulos, no emplea palabras, sino que llama a las cosas a la palabra" (GA 12, 18 / 15). Trakl, entonces, con su nombrar, hace posible que las cosas vengan a la presencia.

Algo similar podría decirse de Stefan George (1868-1933), poeta muy valorado por Heidegger. De la misma manera que Rilke, a fines de la década del treinta el filósofo no considera a George un verdadero poeta, al modo de Hölderlin.[20] Pero posteriormente esta visión cambia. El texto en que más se detiene en la obra del escritor es "La esencia del habla", donde, concentrándose en el verso de George "Ninguna cosa es donde falta la

palabra” (GA 12, 153 / 121), vuelve sobre el tema del nombrar poético. No quiero detenerme en este análisis, dado que sería repetir mucho de lo que ya se ha dicho en el capítulo anterior. Lo central es que para Heidegger George es otro de los poetas que, con su nombrar, permite que las cosas se muestren. Por ello, el filósofo afirma: “la experiencia poética de Stefan George nombra algo tan ancestral y antiguo que ya ha alcanzado el pensamiento y lo mantiene cautivo” (GA 12, 175 / 137).[21]

3. b. Pintura

Dieter Thomä (2003) sostiene que Heidegger “mira de reojo” a las artes visuales, debido a la centralidad que tiene la poesía en su pensamiento (267). Ciertamente el rol del lenguaje es innegable, como se vio en el capítulo anterior, pero la pintura ha aparecido constantemente en sus reflexiones a lo largo de los años. En el capítulo 2 ya he analizado la aparición de Franz Marc en la filosofía de Heidegger de los años veinte. Pero este artista no fue el único pintor moderno admirado por el filósofo alemán. Es sabido que Heidegger fue un gran entusiasta de la obra de Paul Cézanne (1839-1906). Como señala Young (2004), es muy posible que el filósofo alemán haya llegado al artista francés gracias a la lectura de Cartas sobre Cézanne de Rainer Maria Rilke cuando preparaba la conferencia “¿Y para qué poetas?” (150). Al poco tiempo pudo apreciar varias obras del artista en una galería de arte de Basilea. Posteriormente Heidegger visita varias veces la región francesa de Aix en Provenza, la patria del artista francés. Allí, junto a René Char entre otros, se hacían largos caminos con la montaña de Sainte-Victoire de fondo (GA 15, 418). En una de estas travesías Heidegger comenta: “estos días en la patria de Cézanne valen más que toda una biblioteca de filosofía. ¡Si alguien solo pudiera pensar directamente como Cézanne pinta!” (Buchner 1977, 47).[22] En “Pensado”, una serie de versos dedicados a René Char, se encuentran unas estrofas tituladas “Cézanne”, donde afirma:

> Lo meditativamente sereno, lo urgentemente
> callado de la figura del anciano
> jardinero Vallier, que cultivaba cosas inaparentes en el
> Chemin des Lauves.
> En la obra tardía del pintor, la duplicidad
> de presente [Anwesendem] y presencia [Anwesenheit] se ha vuelto
> más simple, «realizada» y superada a un tiempo,

transformada en una identidad misteriosa.
¿Se muestra aquí un sendero que conduce a una
copertenencia del poetizar y el pensar? (GA 13, 223 / 183)

La poesía parece estar haciendo alusión a la obra Curva del camino en la cima del Chemin Des Lauves y El jardinero Vallier de Paul Cézanne. Las primeras líneas hacen alusión a la serenidad (Gelassenheit) del jardinero, actitud esencial ante los tiempos de la técnica. El jardinero tendría la actitud contraria a la técnica moderna: su habitar implica un cuidado de la tierra. Pero lo que me interesa aquí es la segunda estrofa. Allí Heidegger ve en la doblez del camino la "duplicidad de presente y presencia". Con esta expresión se está haciendo alusión a la diferencia ontológica. Heidegger se refiere de modo semejante al ser y el ente en De camino al habla: "El Ser mismo ‒esto quiere decir: la presencia de lo presente [Anwesen des Anwesenden], esto es, la Duplicidad de los dos desde su simplicidad" (GA 12, 116 / 92). Así lo confirma en una nota posterior de 1974, compartida por Heidegger a ciertos amigos íntimos y citada por Günter Seubold:

Lo que Cézanne llama "la rélisation" es la aparición de lo que de lo que está presente [des Anwesenden] en el claro de la presencia [des Anwesens] ‒ de manera tal, en efecto, que la duplicidad [Zwiefalt] de los dos es superada en la unicidad (Einfalt) del puro resplandor de sus pinturas. Para el pensar esta es la pregunta de la superación de la diferencia ontológica entre el ser y el ente. (citado en Seubold 2005, 107)[23]

Es decir, en el cuadro de Cézanne se realiza la duplicidad del ser y el ente, de la presencia del ente y el claro que posibilita esta presencia. En otras palabras, la obra de Cézanne, como toda gran obra, pone en obra la verdad. Cómo veíamos en el capítulo anterior, el "pintor [refiriéndose a Cézanne] pinta lo que escucha como la exhortación [Zuspruch] de la esencia de las cosas" (GA 79, 143). Heidegger no da detalles de cómo se lleva a cabo esta puesta en obra de la verdad. Es interesante la interpretación que aventura Seubold (2005) de la pintura del artista francés: mediante la disolución de los objetos ónticos aparece la objetividad ontológica, es decir, la condición de posibilidad de los objetos (117). La pincelada rápida y espontánea, sin un acabado detallado de las figuras, no es un defecto, sino, por el contrario, un intento de romper con la representación del ente. Pero mientras que el impresionismo se caracteriza por representar impresiones subjetivas del artista, y, por ende, sigue bajo el

horizonte de la estética, Cézanne permitiría que la objetividad pura aparezca en la pintura. En esta misma línea interpretativa se encuentra Gottfried Boehm, para quien el cuadro de Vallier es “una estructura pictórica, que en virtud de su nivel preobjetivo, remite a un proceso de emergencia [Hervorkommen]” (Boehm 1989, 278). Es decir, no podemos contemplar en el cuadro objetos claramente definidos, sino formas y texturas coloridas que aluden a un referente. Hay un juego entre el referente y las manchas del color que generan cierta ambigüedad. Esta ausencia de nitidez permite al espectador actualizar múltiples posibilidades de interpretación. Es en este tipo de experiencia donde nos percatamos que nuestra percepción de las cosas depende de las posibilidades en las que se encuadra.[24]

Otro de los artistas con el que Heidegger se encuentra en sus últimos años es Paul Klee (1879-1940). Sabemos por Petzet que en algún momento de la década del cincuenta el filósofo alemán entró en contacto con la obra del pintor gracias a que Ernst Beyeler, importante galerista y coleccionista suizo, adquirió una de las más grandes colecciones de Klee a David Thompson y la expuso en una de sus residencias en Basilea. Fue tal la impresión que la exposición produjo en el filósofo que, como se mencionaba más arriba, Heidegger se propuso escribir una “segunda parte” de “El origen de la obra de arte” (Pöggeler 1982, 47 y Petzet 2007, 196). Lamentablemente esto nunca sucedió. En 1960, según Annemarie Gethmann-Siefert (1988), Heidegger dictó en Friburgo una conferencia sobre Paul Klee para arquitectos de la Universidad (251). Pero lo único que se conserva de las reflexiones de Heidegger sobre Klee son unas breves notas (17 páginas), no fechadas y de una escritura más bien esquemática. Éstas no son accesibles al público, por lo que me basaré en el trabajo de Günter Seubold “Las notas sobre Klee heredadas de Heidegger” (2013). Aquí se recopilan algunos fragmentos de las notas, a las que el académico alemán pudo acceder gracias al permiso que le concedió Hermann Heidegger, hijo del reconocido filósofo. Seubold ubica la mayoría de las notas en 1956. En éstas Heidegger sostiene que la obra de Klee produce y configura un mundo. Sobre El dios de los bosques nórdicos y Santa, desde una ventana afirma el filósofo alemán: “Cuanto menos interpretado figurativamente, tanto más apareciente; trae el mundo entero consigo” (Seubold 2013, 184). Ahora bien, en qué consiste este mundo que traen las obras, no es algo que sea explicitado en las notas. En las obras de Klee no se encuentra “nada presente”, “ningún objeto”, es decir, no hay una representación de un ente determinado, ni son “meros εἶδος”, ni “imágenes,

sino parajes” (Seubold 2013, 185). Esto es lo que Heidegger llamaba “arte metafísico”, como indicaba en el capítulo anterior. La obra no reproduce lo ente, sino que, como señala el mismo Klee en “Confesión creadora”, el “arte no reproduce lo visible, sino hace visible” (Seubold 2013, 186). ¿Qué significa esto? Así decía Klee y Heidegger transcribía:

En otros tiempos se pintaban cosas que se podían ver en la tierra, y que se veían o se hubiesen visto con agrado. Ahora se descubre la relatividad de las cosas visibles, y al mismo tiempo se expresa la creencia de cómo lo visible en relación a la totalidad del mundo es un ejemplo aislado y cómo otras verdades están latentes en su mayoría. (Klee 1964, 78 citado en Seubold 2013, 181)

Klee distingue entre Vorbildliche y Urbildliche: el arte debe evolucionar “de lo modélico a lo arquetípico” (Klee 1954, 47 citado en Seubold 2013, 182). Aquí lo ejemplar debe entenderse como lo “visible”, la representación visual de lo ente, y lo arquetípico refiere a lo “invisible”, al ser como condición de posibilidad de lo ente. El arte debe “deformar” el mundo de las apariencias del ámbito de lo pictórico, para permitir la irrupción de lo arquetípico, o lo que se podría traducir más precisamente como imagen originaria (Urbildliche), es decir, lo que origina lo pictórico. Este es el sentido de hacer visible lo invisible. Pero, ¿cómo se logra esto? La particularidad de la obra de Klee es que está entre el arte representativo y el no representativo. No se queda en los detalles de los objetos que presenta, dado que, como dice Young (2004), mucho detalle bloquea el “mundear” (161). La representación esquemática de Klee reclama el esfuerzo del espectador de ver más allá de los objetos, parecido a lo que sucedía con Cézanne, es decir, un equilibrio entre la abstracción y la representación: “En este ‘producir’… no tienen que desparecer los objetos, sino como tal retirarse en un mundear, que ha de ser pensado desde el acontecimiento-apropiador (Ereignis)” (Seubold 2013, 184). Es decir, del mismo modo que con el artista francés, no es que la representación del ente debe abandonarse por completo, sino encontrar un equilibrio tal que permita que comparezca el mundo, el acontecimiento, que hace posible toda experiencia con las cosas. Esta cercanía con Cézanne es señalada por el mismo Heidegger en sus notas, a las que también accedió y citó Pierre Pochon: la transformación del arte “se prepara en Cézanne y se inicia con Klee” (Pochon 2006, 168).[25] Cézanne y Klee parecen ser entonces los testimonios de que el arte no es algo del pasado, sino que, habiendo

superado el arte “metafísico” o “industrial”, representan el nuevo arte porvenir.

En sus últimos años Heidegger se interioriza con el arte zen del Asia Oriental. Tenemos acceso a tres escritos fuente donde se discute este tipo de arte: 1. “Die Kunst und das Denken”, el protocolo autorizado de un coloquio llevado a cabo en Friburgo en 1958 en el que participaron Martin Heidegger, Hoseli Shin’ichi Hisamatsu, Alfred L. Copley (=Alcopley), Hermann Gundert, Egon Vietta, Max Müller, Landrat Siegfried Bröse. 2. “Wechselseitige Spiegelung”, una conversación grabada y transcripta entre Shin’ichi Hisamatsu y Martin Heidegger el 19 de mayo de 1958, días después del coloquio mencionado. 3. La última fuente es el texto “De un diálogo del habla. Entre un Japonés y un Inquiridor” publicado en De camino al habla, texto que tiene origen en la visita de Tezuka Tomio (este mismo documenta la conversación en “Una hora con Heidegger”). El arte occidental es fundamentalmente representativo, mientras que en el arte del este asiático esto no es lo central. La palabra japonesa original para el arte es Gei-do, que significa el arte como camino a “estar libre de toda sujeción formal. Este estar libre también se lo llama nada [Nichts]” (GA 16, 553). En el arte zen japonés no se representa nada concreto, más bien la obra debe introducir al espectador en el movimiento del origen, lo que Hisamatsu identifica con la nada.[26] En “De un diálogo del habla” se identifica esta nada con la palabra japonesa Ku que significa lo vacío y lo abierto (GA 12, 103 / 82). La nada no alude a la negación lógica (nihil negativum), como los enunciados del tipo “S no es P”. Se refiere más bien a lo que Heidegger llama el nihil originarium (GA 26, 272 / 244). La nada es la condición de posibilidad de lo ente. En una nota al pie de la quinta edición de 1950 de “¿Qué es metafísica?” Heidegger aclara que la “nada” a la que se refiere allí debe entenderse desde la diferencia ontológica, “la nada como ser” (GA 9, 106 / 95).[27] “La belleza de una obra de arte zen yace en el hecho de que lo informe venga a la presencia [Anwesung] en algo que algo que de algún modo sea pictórico” (GA 16, 555). El arte es el camino hacia la nada, que no es otra cosa que el ser. Si bien Heidegger y Hisamatsu siempre hablan de pintura, no se provee ningún ejemplo del arte zen. Sabemos que en su casa Heidegger tenía una reproducción de la imagen en tinta Mama-no-tsugihashi de Hakuin Ekaku, que había visto en sus visitas a Bremer y Múnich en la colección Preeterius (Buchner 1989, 264). Solamente en “De un diálogo del habla” se menciona el teatro japonés Noh, donde encontramos un escenario vacío y el actor a partir de gestos hace “aparecer, desde una singular

tranquilidad, algo prodigioso" (GA 12, 101 / 80). Por ejemplo, con un gesto se trae a la presencia una montaña. Pero no solo eso, sino que el teatro Noh permite a la nada venir a la presencia, en tanto que, al haber solo una representación gestual en el vacío, y no la representación visual de algo concreto, comparece la nada que posibilita toda experiencia de lo ente. Como dice Tezuka Tomio: "precisamente allí donde la apariencia (shiki) es el vacío (k), la apariencia comienza a acercarse a lo esencial" (Tezuka 2005, 64). En este sentido, afirma el japonés en "De un diálogo del habla": "sin Iro [color, fenómeno, apariencia], ningún Ku [vacío, nada]" (GA 12, 97 / 77).

Con el artista contemporáneo con quien tiene una relación ambigua es Pablo Picasso (1881-1973). Heidegger conoció muchas piezas del artista gracias a las exposiciones en la galería de Beyeler en Basilea. Por un lado, Petzet asegura que algunas obras del pintor español lo impresionaron profundamente, como La portadora de panes, que le fue enviada en forma de postal por Martin Nagel, por el otro, asegura que siempre tuvo dudas acerca de la obra de Picasso (Petzet 2007, 191). Inge Schroth, una discípula de Heidegger, expuso ante el filósofo alemán su tesis según la cual la destrucción de la filosofía planteada en Ser y tiempo era análoga a la destrucción de los objetos realizada por Picasso. Ante esto, cuenta Petzet que el maestro "respondió con su silencio, sonriendo elocuentemente" (Petzet 2007, 192). Lamentablemente Heidegger no ha escrito nada sobre el artista español que nos pueda dar más indicios sobre su opinión. Luego de una visita a Basilea le escribió a su amigo Petzet: "Picasso y su 'fuerza artística': eso es innegable. Pero aún no veo si esa fuerza artística logra siquiera señalar el lugar esencial (futuro) para el arte" (Petzet 2007, 192). Pero luego de una visita a una exposición en Múnich en 1947 sobre arte abstracto, el filósofo alemán es lapidario: "Lo que se muestra ahora (Picasso, Braque, Juan Gris) no es un comienzo [Anfang], sino el final, el final del fin del arte" (GA 97, 300). Heidegger también sigue de cerca la obra de Georges Braque, que había visto también en la Galería Beyeler y a quien visita el 4 de septiembre de 1955 en su casa en Varengeville. Desafortunadamente no se conoce mucho sobre lo que se habló en este encuentro, salvo lo poco que documenta el único testigo, Jean Beaufret (1977, 10). Éste cuenta que la reunión fue intensa pero breve. Luego Heidegger pudo visitar el estudio y contemplar el trabajo del artista. Por desgracia, tampoco hay escritos que den cuenta de que el filósofo alemán haya hecho conexiones entre su filosofía y el arte de Braque que tanto le fascinaba.[28] Heidegger admiró también a otros pintores de su tiempo, aunque

tampoco haya reflexiones escritas sobre ellos o haya habido encuentros significativos. Por ejemplo, sabemos por Petzet que el filósofo alemán admiraba la obra de Paula Modersohn-Becker. Sobre Niña campesina en una silla le comentó a su amigo: “Ese pequeño ser es la timidez contenida y asombrada en persona, un bello ejemplo de la obra de arte como llevarse-a-sí-mismo-a-la-imagen de la verdad” (Petzet 2007, 181).

Ahora bien, no es que Heidegger considere que todas las pinturas que le eran contemporáneas fueran capaces de poner en obra la verdad. Los artistas citados, más que la regla, eran la excepción. Dice el filósofo alemán en las notas sobre Klee: “Arte de hoy: surrealismo=metafísica; arte abstracto=metafísica; arte no-objetual=metafísica” (Seubold 2013, 183). Luego de la lectura de un trabajo de Heinrich Wiegand Petzet sobre una obra abstracta de Mathias Goeritz que le había obsequiado (no especifica cual), Heidegger le pregunta: “¿se trata efectivamente de una obra de arte?, ¿o el arte se desmorona junto con la metafísica? ¿Acaso tras la inquietud que provoca el arte no figurativo se oculta una conmoción mucho más honda aún… el final del arte?” (Petzet 2007, 201). Es decir, en su mayoría el arte de ese entonces, al ser metafísico, implicaba el olvido del ser. En las lecciones La proposición del fundamento Heidegger identifica el arte abstracto con la técnica y el pensar calculador (GA 10, 31 / 46) y, por eso, “sus producciones ya no pueden ser obras, sino algo para lo cual falta todavía la palabra adecuada” (GA 10, 51 / 63). En qué está pensando Heidegger cuando habla de arte abstracto es difícil saberlo, dado que no habla de ningún artista en particular. Al único pintor abstracto que menciona a lo largo de su obra es Jürg Spiller (1913-1974) en “Wechselseitige Spiegelung” (GA 16, 776), pero sin hacer un juicio de valor. Tanto Gottfried Boehm como Julian Young pretenden llenar este vacío intentando analizar la obra de Piet Mondrian (1872-1944) a la luz de la filosofía heideggeriana, artista que el filósofo conoció en sus visitas a las galerías de Basilea. Young toma como punto de partida de su análisis la obra Broadway Boogie-Woogie, pintura que parece aludir al tránsito de la calle visto desde arriba. La imagen sugiere un orden esquemático, planificación, efectividad. Según Young es posible interpretar esta obra de Mondrian como una “celebración, una idealización, o, como diría Nietzsche, una ‘transfiguración’ de la Gestell” (Young 2004, 167). Gottfried Boehm, en cambio, si bien reconoce, como Young, que a primera vista las obras de Mondrian pueden parecer testimonios de un mundo técnico y planificado donde rige un “lenguaje calculador” (1989, 280), sostiene que es posible

interpretar la obra desde la hipótesis de Heidegger de que la obra abre un mundo. Piénsese, por ejemplo, en Ritmo de las líneas rectas. Allí, según Boehm, Mondrian busca crear un cosmos espiritual, intenta, a partir de sus líneas y colores primarios, alcanzar una espiritualidad universal, "resultado de una disputa de por vida entre la realidad visible e invisible" (Boehm 1989, 282). El arte abstracto no se despide de la realidad, sino que busca pensarla en toda su profundidad y complejidad.

Más allá de los intentos de los intérpretes de aplicar los conceptos heideggerianos a Mondrian, aún no se especificó por qué el filósofo alemán desprecia el arte abstracto. El razonamiento desarrollado en La proposición del fundamento que lleva a Heidegger a descartar este tipo de pintura es el que sigue: partiendo del análisis de las reflexiones de Leibniz sobre el principio de fundamento, que no desarrollaré aquí, Heidegger sostiene que a partir de la modernidad se requiere, para que el objeto gane su suficiencia y plenitud, alcanzar su fundamento o condición de posibilidad, que se identifica con su causa. El objeto es interpretado, por ende, como el efecto de una causa. Pero, "en un mundo en el cual lo que está-enfrente[29] tiene que retroceder ante algo cuyo «estar» es de otro tipo, el principium grande" (GA 10, 51 / 63), entonces, el objeto, el efecto, desaparece, se disuelve ante la causa. En este sentido afirma Heidegger que nos movemos en un mundo "donde ya no hay objetos", entendiendo aquí "objeto" en el sentido moderno, como aquello que comparece ante un sujeto. El hecho de que el arte inobjetual, abstracto o no figurativo tuviera en los tiempos del filósofo alemán tanto éxito se explica a partir de la disolución de los objetos que lleva a cabo la modernidad y se consolida en la era de la técnica, o como la llama en este texto, en la era atómica.

3. c. Escultura

Ya he mencionado el texto Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum que escribe Heidegger a propósito de la inauguración de una exposición del escultor Bernhard Heiliger (1915-1995) en la Erker-Galerie. El filósofo alemán no hace una mención explícita a las obras del artista, pero si hay una caracterización de la escultura que está en línea con "El origen de la obra de arte" y, por el contexto, parecería válido aplicarla a Heiliger. Aquí aparece el artista como aquel comprometido con el espacio. Pero, "¿qué es el espacio en tanto espacio? Respuesta: el espacio espacea [der Raum räumt]. Espaciar

significa despejar [roden], liberar, liberar un área libre, un espacio abierto" (GA 80.2, 1297). El espacio para el Heidegger tardío no tiene un sentido objetivo, como un continente físico mensurable que contiene objetos, ni subjetivo, como una forma de la intuición parar ordenar los objetos que le son dados. El espacio aquí viene a ser el claro o el espacio de sentido. La escultura, en este caso, es aquello que espacea, que abre un campo de sentido. Es interesante la mención que hace Heidegger a la relación entre el busto y el mundo:

Una cabeza no es un cuerpo equipado con ojos y oídos, sino un fenómeno corporal, marcado por un ser-en-el-mundo que oye y ve. Cuando el artista modela una cabeza, solo parece copiar las superficies visibles; en verdad, da forma a lo propiamente invisible, a saber, la forma en que esta cabeza mira en el mundo, cómo se sostiene en el espacio abierto, abordado por los humanos y las cosas en él. (GA 80.2, 1298).

El artista lleva a la obra lo invisible, el mundo, que en este contexto es sinónimo de espacio. La obra de arte abre un ámbito de inteligibilidad que "deja ver algo que nunca antes se había visto" (GA 80.2, 1298). Como dice Andrew Mitchell (2010), "el escultor esculpe lo invisible" (47). Aquí Heidegger podría estar pensando en Gesicht, busto que se encontraba en la exposición de la Erker-Galerie. Al día siguiente de la inauguración, Heiliger esculpió la cabeza de Heidegger.[30] Es claro, entonces, que el filósofo alemán no piensa a Heiliger como un artista del fin del arte, propio del abordaje estético-técnico, sino como un artista que "pone en obra la verdad", o como le dice al mismo artista en una carta luego de la exposición, "sus obras nos colocan en la estancia de lo terreno entre la tierra y el cielo – el movimiento mismo que crece en el espacio libre liberador y precisamente esto se manifiesta, una 'transfiguración' (no una idealización) del ser, desde una fuente oculta" (citado en Jähnig 1989, 234).

El otro escultor que Heidegger sigue de cerca es Eduardo Chillida (1924-2002). En 1962, su amigo Heinrich Wiegand Petzet le habla de él por primera vez luego de conocer su obra en una exposición en Zúrich (Petzet 2007, 205).[31] Años más tarde, en 1968, el filósofo y el artista se conocen personalmente en el Castillo de Hagenwil, Suiza, gracias a la organización de la Galería Erker. Producto de este encuentro surge El arte y el espacio (1969), texto que le dedica al escultor y que se publica con imágenes producidas por

este último (una serie de litografías con figuras de papel pegadas encima). La tesis central de este texto es que la escultura, el cuerpo plástico, corporeiza la verdad, le da cuerpo a la verdad. La escultura, piénsese, por ejemplo, en Música callada de Eduardo Chillida, abre un espacio de verdad, un espacio de desocultación. Heidegger entiende este traer a la obra como una donación, “espaciar es libre donación de lugares” (GA 13, 207/ 23). En el texto Heidegger hace una pequeña e interesante modificación: habla de traer a la obra la verdad (Ins-Werk-Bringen der Wahrheit) en vez de poner a la obra (Ins-Werk-Setzen der Wahrheit) (GA 13, 206 / 21). Este cambio no es casual: Heidegger está intentando distanciar el concepto de obra de arte, que “pone en obra” o “trae a la obra” la verdad, de la Gestell. Setzen tiene una connotación demasiado violenta para el Heidegger tardío, alude a una imposición y a una instancia de fuerza o poder que no es lo que sucedería en la obra de arte. Concuerdo con Mitchell (2010) que la idea de “traer”, bringen, tiene resonancias más “amigables”, alude a un acompañar un proceso y no a una imposición. Esta modificación condice con lo que intenta aclarar en el apéndice a “El origen de la obra de arte”, que el “poner en obra” (Ins-Werk-Setzen) no debe comprenderse como en la conferencia sobre la técnica, como “organizar” e “imponer” (GA 5, 70-72 / 59-61). Allí justamente, cuando habla de “poner en obra la verdad”, agrega posteriormente en la edición de Reclam en una nota al pie: “mejor: traer a la obra, traer delante, traer como dejar [Ins-Werk-Bringen; Hervor-Bringen, Bringen als Lassen]” (GA 5, 70).[32] La escultura es aquello que trae la verdad y, al mismo tiempo, lo que le da cuerpo a la verdad. Esta tesis puede entenderse como una continuidad y reelaboración de lo que trataba en el capítulo 2 sobre el esquematismo: en el pensamiento tardío de Heidegger la obra de arte se vuelve el lugar del ser, el τόπος del ser, en tanto que abriga la verdad.[33]

3. d. Cine y fotografía

Con esta recopilación de las reflexiones de Heidegger sobre artistas que le eran contemporáneos he intentado mostrar que, para el filósofo alemán, aún en esos tiempos el arte no había llegado a su fin y que aún podía fundar un espacio de sentido. Pero existe cierto tipo de arte, el cine y la fotografía, que para Heidegger definitivamente y bajo ningún aspecto puede ser considerado “arte”, sino más bien producto netamente de la era de la técnica. Tanto el cine como la fotografía no son más que fenómenos del “gusto vulgar” (GA 94, 302 / 236). La primera mención al cine se encuentra en las lecciones del semestre

de verano de 1921, “Agustín y el neoplatonismo” (GA 60, 224 / 70), mucho antes de que aparezca “El origen de la obra de arte”. El arte cinematográfico aparece cuando se encuentra analizando la curiosidad como un modo de estar en el mundo. Allí, al referirse a esta disposición afectiva, pone entre paréntesis la palabra “cine”. Téngase en cuenta que la curiosidad es en este escrito y en Ser y tiempo una forma de caída, es decir, una forma impropia de la existencia, lo que Agustín de Hipona llama en Confesiones “concupiscencia de los ojos” (GA 20, 379 / 344). Por lo tanto, ya tempranamente en su pensamiento encontramos una caracterización negativa de este tipo de arte.

A fines de la década del treinta, en Meditación, Heidegger comienza a vincular el cine y la fotografía con la técnica y el concepto de vivencia. En muchas ocasiones Heidegger compara el cine con viajes turísticos, carreras de autos o peleas de boxeo (GA 27, 2 / 18; GA 55, 84 / 106; GA 65, 139 / 123), es decir, con formas de mero entretenimiento y distracción que consisten en un “organizado cerrar de ojos” para sumergir al hombre en “esta ruidosa embriaguez ‘vivencial” (GA 65, 139 / 123). Allí estos dos tipos de arte son identificados con el arte metafísico o industrial, propio del fin de la modernidad, que transforma a la obra en un objeto de consumo y de sensaciones. Las imágenes y sonidos del cine lo único que buscan es “animar” a las masas y configura la sensibilidad de los hombres de hoy.[34] Por otro lado, en la conferencia “La cosa” de 1949 se refiere al cine como aquello que, como la radio, elimina las distancias: “El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora el cine [der Film] a todo el mundo en un minuto. Los lugares lejanos de las más antiguas culturas, los muestra el cine como si estuvieran presentes ahora mismo” (GA 7, 167 / 143). Pero la supresión de las distancias que hace posible la técnica no necesariamente significa cercanía. Seguiremos estando lejos, por más cerca que se nos presente lo filmado, si no logramos reflexionar sobre el ser de las cosas.[35] Por estas razones, “fotografía’ y ‘cine’ no pueden ser comparados con las ‘obras de arte’ historiográficamente conocidas, ni ser medidos por ellas, tienen su propia ley de medida en la esencia del ‘arte’ metafísicamente acabada como una organización de lo hacible del ente” (GA 66, 31 / 41). El cine, por lo tanto, implica una proyección de imágenes que aliena a los individuos. Esto aparece explícitamente en el seminario sobre Heráclito:

La introducción del cine en la “escuela” y sobre todo, en la investigación, es algo importante y estimulante. Pero este evento se torna luego una fatalidad, no por sí mismo, sino por el hecho de concretarse dentro de una realidad moderna (de la voluntad de poder). Pues ahí se confirma la actitud y la opinión de que sólo lo que “aparece en el cine” es propiamente real. Pero lo que no puede ser representable ni tornarse intuible “como filme” no es ya de por sí lo que no puede ser visto, en tanto hay una mirada para lo inintuible, la cual porta toda nuestra esencia en su fundamento, en la medida en la que comprendemos el “es” y el “ser” y tenemos así el ser mismo “ante la mirada”. Ahora bien, el peligro consiste también en que equiparemos la intuibilidad fílmica con la “realidad”. (GA 55, 138 / 159-160)

Este fragmento es sumamente interesante. Por un lado, se confirma lo ya dicho: el cine implica una alienación de los espectadores en tanto que no podemos intuir allí el ser ni éste puede ser representado en el filme, pero al mismo tiempo las imágenes cinematográficas hacen a los hombres confundirlas con la realidad. Por el otro, Heidegger habla de que la investigación del cine es importante y estimulante.[36] ¿Qué quiere decir? Al parecer el cine no es un género artístico sin valor por sí mismo, sino que su fatalidad reside en que se da en el contexto del fin de la modernidad, en el horizonte de la técnica. ¿Podría haber un cine que se dé por fuera del marco de la era atómica y cibernética y sea capaz de poner en obra la verdad? Heidegger no lo dice explícitamente, pero esto parece sugerir en este fragmento. Quepa o no esta posibilidad, es claro que Heidegger tiene una impresión negativa del cine de su tiempo. Este rechazo llega a tal punto que, cuenta Petzet, el filósofo le reprochó a este la producción televisiva que hizo sobre la pintura de Klee, donde mostraba una gran cantidad de obras. Según Heidegger para Klee “el medio televisivo era, sin más la muerte de su creaciones” (Petzet 2007, 197). La sucesión constante de imágenes, propias del género cinematográfico y televisivo, hacían imposible cualquier tipo de contemplación detenida y reflexiva. Estas son “las vivencias que proporciona el cinematógrafo. Por todas partes distracción y entretenimiento: lo único importante es que no haya ninguna meditación” (GA 95, 200 / 173).[37]

Por otro lado, la imagen cinematográfica reduce lo representado a algo estático, fijo, a lo que Heidegger llama lo “objetivante” (Gegenständige). El cineasta encuadra el mundo en una imagen o una serie de imágenes, lo transforma en un objeto. Esto es lo que sucede en la película japonesa

Rashomon de Akira Kurosawa (1910-1998), que el japonés pone como ejemplo de “europeización” del arte asiático en “De un diálogo del habla”. Es cierto que en este caso la crítica al cine es puesta en boca del interlocutor oriental, Tezuka Tomio. Shawn Loht (2013) se para sobre este hecho y sobre el brevísimo comentario positivo[38] de Heidegger sobre la película de Kurosawa para sostener que habría en el pensador alemán una mirada positiva sobre el cine (122). Si bien la lectura de Loht es posible, a mi modo de ver no debemos entender la publicación de este diálogo como una reproducción literal de lo que hablaron ambos intelectuales. Tezuka también da testimonio del interés que generó la película en Heidegger, pero no da muchos más detalles.[39] En primer lugar, el hecho de que los personajes de este diálogo no sean Heidegger y Tezuka, sino el Inquiridor y el Japonés, nos habla de un distanciamiento del encuentro real, en tanto que los personajes se desprenden de sus identidades biográficas. En segundo lugar, la reelaboración de este escrito por parte de Heidegger sugiere una apropiación de las ideas allí tratadas, en tanto el filósofo alemán lo publica como propio (y no en coautoría con Tezuka). Más bien, parecería que el encuentro con el académico asiático inspira el diálogo y lejos está de ser una reproducción. Por lo tanto, es plausible que Heidegger haga como propias algunas de las opiniones del japonés, sobre todo en este caso donde las opiniones del oriental sobre el cine no son resistidas por el “Inquiridor” y coinciden con lo que el filósofo alemán sostiene hace años sobre el “séptimo arte”. Pero volviendo a la crítica propiciada en el texto, la europeización del cine consiste en que en el film el mundo japonés es capturado en “lo masivo de la representación”, “en lo objetual de la fotografía” (GA 12, 100 / 79). La fotografía y el cine fuerzan al mundo a la objetivización. Esto recuerda a “La época de la imagen del mundo”, donde la imagen (Bild) es entendida como lo que el hombre representa. Y “representar [Vor-stellen] quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante [das Vorhandene] en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa” (GA 5, 91 / 75). Es decir, la imagen vuelve al ente, lo representado, un objeto, aquello que yace ante un sujeto representador. El ente se presenta bajo la mirada dominante del hombre. El cine vendría a ser la encarnación material de esa mirada. Y, por ende, en tanto que el cine es absolutamente representacional de lo ente, no nos permite alcanzar el ser, o, desde la perspectiva de Hisamatsu, el origen. Como dice Young (2004), “la nada [el ser] nunca acontece en Hollywood” (149).

4. Conclusiones

Luego de este extenso análisis de fuentes, resumo a continuación las conclusiones y principales puntos del capítulo.

1. En primer lugar, se analizó cómo entiende Heidegger el fin del arte, que se da particularmente en la modernidad con la aparición de la estética. El abordaje estético de la obra de arte lo reduce a un mero objeto de vivencias de un sujeto. Ya sea desde el lado de la creación, en tanto "expresión" del estado sentimental de un individuo, como desde la recepción, en tanto suscita ciertos sentimientos, la obra de arte es interpretada desde el sujeto individual. De este modo, la obra es despojada de su carácter ontológico y, por lo tanto, "muere". Posteriormente se investigó el vínculo entre el abordaje estético y la técnica: la obra de arte se inserta en un contexto técnico-científico en el que se reduce a ser un producto planificado y precisamente calculado para generar ciertos estímulos y sensaciones.

2. Una vez identificado qué entiende Heidegger por "muerte del arte", se pasó a considerar la cuestión de si, en los tiempos del filósofo alemán, lejos del pasado glorioso del mundo griego y el mundo medieval, "el arte puede ser un origen […] o si debe quedarse en mero apéndice y, por lo tanto, sólo podemos arrastrarlo como una manifestación cultural tan corriente como las demás" (GA 5, 66 / 56). Como intenté mostrar, la respuesta de Heidegger a lo largo de su camino intelectual no es taxativa, sino que provee distintas respuestas. Pese a ello, se puede señalar que, en líneas generales, dentro del horizonte técnico-estético, aunque la gran mayoría de arte es incapaz de abrir un horizonte de sentido, aún Heidegger cree que es posible que la obra tenga una dimensión ontológica. Esto se intentó demostrar a partir de dos vías:

a. En primer lugar, se intentó responder a este interrogante a partir de una lectura inmanente a "El origen de la obra de arte". Allí se analizó la presencia de Hegel en las distintas versiones y los comentarios posteriores al texto realizados por el mismo Heidegger.

b. En segundo lugar, se cotejaron los distintos escritos y testimonios en los que Heidegger trata los artistas de su tiempo. A partir de la lectura

de los textos queda claro que el filósofo alemán no solo admiraba a muchos artistas que le eran contemporáneos, sino que también los consideraba dignos y capaces de “gran arte”.

Por lo tanto, habiendo transitado este recorrido, pese a las idas y venidas del filósofo, podemos concluir que para Heidegger el arte, lejos de haberse marchitado, aún puede brindarle frutos a la existencia. En los tiempos contemporáneos al filósofo, el arte sigue aconteciendo, aunque “ocurra raras veces”. Ya sea en la pintura de Klee o Cézanne, o en la escultura de Chillida o en la poesía de Trakl, aún hay esperanzas que, dentro del horizonte técnico, donde todo es previsible y calculado, acontezca lo imprevisible.

1 Algunas cuestiones de este capítulo fueron previamente trabajadas en Belgrano (2022b).

2 En las notas sobre Klee Heidegger escribe, de la misma manera que con ser, “arte” (Kunst), queriendo decir que el arte metafísico ha llegado a su fin y es preciso dar lugar a una nueva transformación del arte (Seubold 2013, 184).

3 Esto es trabajado en profundidad por Jacques Taminiaux. En “El origen de la obra de arte” Heidegger sostiene: “Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí” (GA 5, 26 / 28). Para Taminiaux la expresión “gran arte” tiene un origen sin dudas hegeliano, ambos parecen entender lo mismo bajo este concepto: el arte griego y el arte medieval (Piénsese en los ejemplos dados por Heidegger: las esculturas de Egina, el templo de Paestum, la catedral de Bamberg y la Antígona de Sófocles). “En un estilo muy hegeliano evoca ambos mundos como irrevocablemente desaparecidos, el ser de sus obras no son lo que eran gracias al colapso de sus mundos y gracias a, fundamentalmente, el hecho de que nosotros, modernos, las abordamos como abordamos objetos, mediante la representación (Vorstellung)” (Taminiaux, 1999, 131)

4 Jacques Taminiaux encuentra en la periodización de la historia del arte que hace Heidegger en los seminarios de Nietzsche un eco hegeliano. La historia del arte para Heidegger, y también para Hegel, comenzaría (1) en el mundo griego con un arte no meditado conceptualmente, para luego pasar a (2) una etapa teórica, post socrática, cuyo marco conceptual marca los límites de la reflexión sobre el arte. (3) La tercera etapa es la de la estética moderna, que ya hemos descripto. Ambos coinciden en esta clasificación de la historia

del arte y en la concepción del arte griego, presocrático, como el gran paradigma del arte (Taminiaux, 1999, 127–129).

5 Esta tesis es discutible: en una nota al pie en la edición de Reclam de 1960 Heidegger deja en claro que Hegel entiende verdad de manera distinta, como certeza (Gewissheit) y no como desocultamiento (GA 5, 68, nota a). Como sostiene Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Heidegger solamente puede hacer esta pregunta, si en el arte aún puede acontecer la verdad, porque no se mueve en el mismo "terreno" que Hegel (1994, 406). La diferencia fundamental está en el concepto de verdad y allí podría radicar un posible malentendido de la pregunta de Heidegger. Para éste la verdad debe ser entendida como desocultamiento, mientras que para Hegel en este contexto "verdad" refiere a lo verdadero como lo Absoluto, la certeza del Espíritu Absoluto. El filósofo idealista entiende la obra como manifestación sensible de una verdad, por lo tanto, la obra ya no tiene ningún sentido una vez que me brinda el contenido conceptual que guarda. El arte funciona solamente como medio, como vehículo a otra instancia. Y por eso se explica la superación hegeliana del arte, en tanto que es superado por la filosofía. En la primera versión de la conferencia, Heidegger nos advierte sobre la posibilidad de caer en esta errónea interpretación: "pues ya sea que la obra sea tomada como 'materialización de lo invisible' o viceversa como simbolización de lo visible, en todo caso se esconde en tales determinaciones la opinión previa, aceptada sin dudar, de que la aportación fundamental de la obra es precisamente la presentación de algo" (Heidegger 1989a, 13; 2006, 22).

6 En esta misma línea pensarán Jacques Taminiaux en "The Hegelian Legacy in Heidegger's Overcomming of Aesthetics" (1999), Joseph Kockelmans en Heidegger on Arts and Art Works (1986, 78, 92, 99, 177, 297) y Robert Sinnerbrink en su artículo "Heidegger and the 'End of Art" (2004).

7 Heidegger pone distintos ejemplos: "Las «esculturas de Egina» de la colección de Múnich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas fuera de su propio espacio esencial en tanto que las obras que son. Por muy elevado que siga siendo su rango y fuerte su poder de impresión, por bien conservadas y bien interpretadas que sigan estando, al· desplazarlas a una colección se las ha sacado fuera de su mundo" (GA 5, 26 / 29).

8 Aunque Heidegger reconoce el abordaje estético como propio de la modernidad y éste es el momento en que se consolida como tal, la apreciación estética había comenzado mucho antes: "La estética sólo comienza entre los griegos en el instante en que el gran arte, y también la gran filosofía que se desarrolla en paralelo, se encaminan hacia su final" (GA 6.1, 73 / 82). El

mayor exponente de esta raíz griega es el libro X de la República, donde Platón expulsa a los artistas de la polis, dado que su arte aleja a los ciudadanos de las Ideas y los corrompe apelando a lo irracional y lo falso. Platón sella el divorcio entre la verdad y el arte. Ante esta separación, la obra se reduce a lo que provoca ciertas afecciones. Heidegger reconoce que en el Fedro se considera lo bello como Idea y, por tanto, no se lo separa de la verdad. Pero al considerar la belleza como una entidad de otro ámbito, el mundo de las Ideas, es decir, al separar las cosas de la cualidad de la belleza, ya se está preanunciando el abordaje estético, es decir, entender la belleza como un estado subjetivo (GA 6.1, 201-202 / 186-187). Mark Sinclair (2006) sostiene que, si bien Heidegger no lo afirma explícitamente, Aristóteles estaría en la misma línea que Platón (188-189). Al entender el arte en su Poética como catarsis, la obra es entendida desde las afecciones de la subjetividad, ajena a su dimensión alethiológica.

9 “Si una persona compra un cuadro hoy, ¿todavía tiene algo que ver con el arte?” (GA 76, 385).

10 Hago aquí una ligera modificación respecto a la traducción española y traduzco gleiche por “idéntico” por las razones que esbozo a continuación.

11 Sobre el vínculo entre el concepto de Hervorbringen y la técnica véase Rojcewicz (2006, 35-40) y Loscerbo (2013, 21-27).

12 Gestell es un substantivo de difícil traducción. Hay un claro juego entre stellen, bestellen y Gestell. “Ge” tiene que ver con reunir elementos, como Gebirge que significa conjunto de montañas. Barjau traduce “estructura de emplazamiento”, pero aquí se pierde el juego entre Gestell y stellen, her-stellen, bestellen. Soler opta por “dispuesto”, donde de alguna manera se mantiene la idea de poner (stellen). Me parece más clara la traducción “imposición” propuesta por Manuel Olasagasti (1967), dando a entender que el horizonte de la técnica se impone como un marco totalitario e ineludible en el que se revelan los entes (124).

13 Algo semejante afirma en la entrevista televisiva que le realizó Richard Wisser en 1969: “En primer lugar, no estoy en contra de la técnica. Nunca he hablado contra la técnica, ni siquiera contra la así llamada técnica demoníaca. En cambio, intento comprender la esencia de la técnica” (Neske y Kettering 1988, 25).

14 En otros momentos Heidegger es más explícito: “En lo que constituye lo más propio de la técnica moderna se oculta justamente la posibilidad de experimentar el ser necesitado y el estar dispuesto para estas nuevas posibilidades” (GA 16, 672 / 72-73). “En todas partes y continuamente la

maquinación [Machenschaft], encubriéndose ella misma en la apariencia de un orden que dirige con mesura, impulsa al ente a ocupar el rango único y hace olvidar el ser” (GA 6.2, 27-28 / 543-544. El destacado es mío).

15 Y por eso la técnica como modo de desocultar que abre un campo de manifestación para los entes no es un estado interpretativo impropio en sí mismo, como plantea Zimmerman. Existe un modo propio y un modo impropio de habitar el espacio de sentido que inaugura la técnica. El impropio equivale a la absolutización de éste y no estar abierto a otros modos de desocultamiento. El modo propio de habitar los tiempos de la técnica moderna es lo que Heidegger llama Gelassenheit y suele traducirse como “serenidad”: “Para todos nosotros, las instalaciones, aparatos y máquinas del mundo técnico son hoy indispensables, para unos en mayor y para otros en menor medida. Sería necio arremeter ciegamente contra el mundo técnico. Sería miope querer condenar el mundo técnico como obra del diablo. […] Pero también podemos hacer otra cosa. Podemos usar los objetos técnicos, servirnos de ellos de forma apropiada, pero manteniéndonos a la vez tan libres de ellos que en todo momento podamos desembarazarnos (loslassen) de ellos. Podemos usar los objetos tal como deben ser aceptados. Pero podemos, al mismo tiempo, dejar que estos objetos descansen en sí, como algo que en lo más íntimo y propio de nosotros mismos no nos concierne. Podemos decir «sí» al inevitable uso de los objetos técnicos y podemos a la vez decirles «no» en la medida en que rehusamos que nos requieran de modo tan exclusivo, que dobleguen, confundan y, finalmente, devasten nuestra esencia. […] Dejamos entrar a los objetos técnicos en nuestro mundo cotidiano y, al mismo tiempo, los mantenemos fuera, o sea, los dejamos descansar en sí mismos como cosas que no son algo absoluto, sino que dependen ellas mismas de algo superior. Quisiera denominar esta actitud que dice simultáneamente «sí» y «no» al mundo técnico con una antigua palabra: la Serenidad (Gelassenheit) para con las cosas” (GA 16, 526 - 527 / 27-28). No podemos detenernos aquí en este concepto. Sobre éste véase Davis (2007), Keiling (2019) y Rojcewicz (2006, 213-33).

16 “Así entonces la im-posición provocadora no solo oculta un modo anterior al desocultar, el traer-delante [Her-vor-bringen], sino también el desocultar como tal y con él aquello en lo que acontece [ereignet] el desocultamiento [Unverborgenheit], es decir, la verdad” (GA 7, 28. Mi traducción).

17 Como se señalaba anteriormente, esta versión fue publicada junto a una traducción francesa, realizada por Emmanuel Martineau, sin el previo

consentimiento de los titulares de los derechos de autor.

18 No se analizará aquí la música porque las consideraciones sobre la actualidad de este género artístico son casi nulas, aparte de que Heidegger no se detiene en muchas ocasiones sobre la música en general. Incluso, a veces, parece rechazarla. En los Cuadernos negros, por ejemplo, caracteriza a la música como "lo carente de palabra y de verdad" (GA 95, 132 / 118). Muy posiblemente, tal como sostiene Nikola Mirković (2020), este rechazo se deba a su orientación "lingüístico-filosófica" hacia el arte, cuya esencia Heidegger la caracteriza como poética (122). En este contexto, la música, a diferencia del poder deíctico de la palabra, no parece un lugar propenso para el "acontecimiento de la verdad". El único documento que se encuentra sobre un músico contemporáneo es un breve escrito sobre Igor Stravinsky. En 1962 Heinrich Strobel publica en Zeitschrift für Neue Musik Melos una serie de respuestas de distintas personalidades a las preguntas "¿Conoce usted obras de Igor Stravinsky? ¿Le gusta su música?", a lo que Heidegger contesta: "["Sinfonía de los Salmos" y "Perséfone" de Stravinsky] son música en el más elevado sentido de las palabras: obras regaladas por las musas. Pero, ¿por qué esas obras no están ya en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen?" (GA 13, 181 / 131). Heidegger parece estar dando a entender que la pieza musical no es capaz de poner en obra la verdad. En su trabajo citado Mirković (2020), pese a la ausencia de una filosofía de la música en el pensador alemán, se propone utilizar su aparato conceptual, específicamente su teoría de los estados de ánimo, para desarrollar un pensamiento musical heideggeriano (121-209).

19 Más adelante afirma: "Rilke disfruta de las palabras, pero no considera la palabra. Habla de lo «abierto» sin pensamiento y no pregunta cuál podría ser el significado de la apertura de lo abierto, si solamente significa una progresión sin fin de objetos ilimitados, o si en la palabra de lo «abierto» es pensado el desocultamiento" (GA 54, 239 / 207). En los Cuadernos negros (1938-1939) es igual de severo: "Por el momento, la poesía de Rilke se la busca más bien solo como refugio y evasión, privándola justamente así de toda seriedad y convirtiendo lo que aún no se ha llevado hasta su final –por cuanto que todavía resulta meramente oscuro– en un disfrute" (GA 95, 439 / 368).

20 Dice Heidegger en los Cuadernos negros: "Aunque en lo es más propio suyo Rilke resulta más esencial y más poético que Stefan George, se sitúa tan poco como él en la órbita de la vocación «de los poetas» que Hölderlin fundó pero que todavía no se ha asumido nunca. Rilke no solventa –

y Stefan George aún menos– el problema del hombre occidental y de su «mundo» poetizándolos ni pensándolos" (GA 95, 438 / 368).

21 Heidegger estimaba altamente otros poetas como René Char, Marie Luise Kaschnitz, Paul Celan y Gottfried Benn, entre otros, pero los menciona pocas o nulas veces en sus escritos y no hay reflexiones filosóficas en torno a ellos que sirvan de evidencia textual para la hipótesis de este capítulo.

22 En 1958, en unas palabras preliminares a una conferencia sobre "Hegel y los griegos" en la Universidad de Provenza, llega a decir: "Aquí [en Axis] encontré el camino de Paul Cézanne, que, desde el principio hasta el final, corresponde en cierta medida con mi camino de pensamiento" (GA 16, 551).

23 En una versión del poema de 1974, Heidegger dice algo parecido: "Lo que Cézanne llama la realisation es / la manifestación de lo compareciente en el claro / del comparecer, de tal modo que la dualidad de ambos / es asumida en la simplicidad del puro / aparecer de sus imágenes. Para el pensamiento, esto es la pregunta por la / superación de la diferencia ontológica entre / el ser y lo ente. Pero la superación solo resulta / posible si, previamente, dicha diferencia se la llega a conocer / y se la medita en cuanto tal; y esto, a su vez, sólo puede / suceder / basándose en la pregunta por el ser que se preguntó / en Ser y tiempo. Su desarrollo exige la experiencia / del destino del ser. Inteligirla es lo único que prepara / la marcha hacia el campo de camino, esa marcha que se halla / en el decir simple, en forma de un nombrar lo guardado en / reserva, / a lo cual permanece expuesto y abandonado el pensar" (GA 81, 347-348 / 432).

24 He trabajado los cruces entre Heidegger y Gottfried Boehm en Belgrano (2021d). Si se desea ahondar en la interpretación de Heidegger de Cézanne véase también, aparte de la bibliografía citada, Bernal Rivera (2017, 92-110), Jamme (1990) y Seubold (1987).

25 Algo similar afirma Petzet: "Pero Cézanne siguió siendo la estrella hacia la que se dirigía el camino de Heidegger, el testigo capital de una nueva transformación en el arte que reconoce sus inicios en este maestro. Fue finalmente Paul Klee donde encontró consumada esa transformación" (Petzet 2007, 179-80).

26 "El origen en el zen es lo sin forma, lo no-ente. Este 'no' no es una mera negación. Esta nada está libre de todas las formas, por lo que, como completamente informe, se puede mover libremente, siempre y en todas partes. El movimiento a partir del cual la obra de arte es traída delante consiste en este movimiento libre" (GA 16, 555).

27 Curiosamente el texto “¿Qué es metafísica?” fue traducido al japonés apenas el escrito fue publicado en alemán (1930) y muy comentado en la isla asiática. El mismo Tezuka en “De un diálogo del habla” le cuenta que el sentido de la nada en “¿Qué es metafísica?” fue comprendido rápidamente por los japoneses porque justamente éste coincidía con el concepto de Ku (GA 12, 103 / 82). He trabajado la conferencia “¿Qué es metafísica?” en Belgrano (2021c).

28 Neil Cox intenta llenar este vacío buscando conexiones entre la filosofía de Heidegger y el pensamiento de Braque en Cox (2007).

29 Es decir, el objeto. Está jugando con la etimología de objeto, lo que yace delante (ob-, delante, yacere, arrojar, lanzar).

30 Posteriormente, en 1965, Heiliger imprimió también una litografía de un dibujo del perfil de Heidegger.

31 Sabemos por Petzet que discutió con Heidegger las siguientes obras de Chillida: Música callada (1955), Yunque de sueños (1954-58), Elogio del éter (1956), Peine del viento (1959) Arpa de Eolo (s/f) y Musique des constellations (s/f) (Petzet 2007, 206-207).

32 El arte y el espacio presenta un problema importante en la filosofía tardía de Heidegger, la espacialidad, que se trata en otras obras como “… Poéticamente habita el hombre…” y los Seminarios de Zollikon. Detenerme en esta cuestión sería alejarme del propósito de este capítulo. Sobre esto véase, aparte de las obras mencionadas, Malpas (2008, 251-267).

33 He tratado aquí los escultores sobre los cuales Heidegger más ha escrito y tuvo mayor relación, pero no quiere decir que haya admirado a otros. Por ejemplo, en 1951 el escritor Egon Vietta edita un catálogo de una exhibición del escultor Ernst Barlach en Darmstadt e invita a Heidegger a contribuir con un escrito. El filósofo alemán envía un texto titulado “El abandono del ser y la errancia”. Éste fue publicado, con ligeras modificaciones, como el parágrafo XXVI de “Superación de la metafísica” en Conferencias y artículos (GA 7). Pero allí Heidegger trata el problema del olvido del ser en la era de la técnica y no menciona a Barlach ni la cuestión de la escultura. Heidegger tuvo contacto con otros escultores que intentaron retratarlo como Gustav Seitz, Hans Wimmer y Hans Kock, pero de este contacto no surgieron, hasta donde sabemos, reflexiones filosóficas (Petzet 2007, 202-203). También documenta Petzet que Heidegger había sido impresionado por la catedral de Ronchamp del arquitecto y escultor Le Corbusier (Petzet 2007, 198).

34 “Pues lo que hoy resulta «configurante» –si por un momento podemos abusar de la noble palabra «figura»– es el cine: | el cine americano, chabacanamente sensiblero, «forma» hoy a los hombres a quienes aún se puede formar, y no solo en lo externo –eso se puede disimular fácilmente y bien, por lo general y rápidamente y en todo momento por medio de algún «uniforme»–, sino que –hablando ordinariamente– forma sus «intereses anímicos y espirituales». ¿Qué incremento de los destrozos que causa el cine tiene que venir todavía para, paralelamente, rellenar en apariencia el creciente vacío, demorando la irrupción de la gran desolación?” (GA 94, 482 / 378).

35 Recordemos las fatídicas palabras de Heidegger en 1935: “Cuando se haya conquistado técnicamente y explotado económicamente hasta el último rincón del planeta, cuando cualquier acontecimiento en cualquier lugar se haya vuelto accesible con la rapidez que se desee, cuando se pueda «asistir» simultáneamente a un atentado contra un rey de Francia y a un concierto sinfónico en Tokio, cuando el tiempo ya sólo equivalga a velocidad, instantaneidad y simultaneidad y el tiempo en tanto historia haya desaparecido de cualquier ex-sistencia de todos los pueblos, cuando al boxeador se le tenga por el gran hombre de un pueblo, cuando las cifras de millones en asambleas populares se tengan por un triunfo ... entonces, sí, todavía entonces, como un fantasma que se proyecta más allá de todas estas quimeras, se extenderá la pregunta: ¿para qué?, ¿hacia dónde?, ¿y luego qué?” (GA 40, 41 / 43).

36 Esta afirmación parece contradecirse con lo que señala en los Cuadernos negros: “Cuanto menos crecimiento y menos suelo, cuanto más escasos sean los que aran y roturan y andan extraviados, tanta más política cultural, tantos más «institutos» y «academias» para teatro y cine, para dar discursos y para escribir en periódicos” (GA 94, 509 / 400).

37 Y en esta misma línea: “Un nuevo tipo de «dicha» se propaga por el planeta, cuyas deficiencias se subsanan si hace falta yendo al cinematógrafo o con otras instalaciones «culturales»” (GA 96, 270 / 233).

38 “Creo haber percibido lo fascinante del mundo japonés, lo que le conduce a uno hacia lo misterioso” (GA 12, 99 / 78).

39 “Cuando le pregunté por sus impresiones sobre Rashomon, el anciano profesor respondió rotundamente: ‘Fue muy interesante’. Me pareció que el tipo de indefinición que transmite esta película respecto a nuestro conocimiento de la realidad puede haber intrigado a Heidegger como un fenómeno de Asia oriental. Otra cuestión es, por supuesto, si se puede considerar esta obra como un ejemplo puro de esta característica de Asia Oriental” (Tezuka 2005, 64).

Conclusiones

Un alto en el camino

Hay una vieja discusión sobre si “El origen de la obra de arte” puede ser considerada una filosofía del arte o no. A partir de lo sostenido en el Apéndice, que la “reflexión sobre qué pueda ser el arte está determinada única y decisivamente a partir de la pregunta por el ser” (GA 5, 73 / 61), Otto Pöggeler (1993) sostiene que no hay en Heidegger ninguna “filosofía del arte”, sino que el ensayo debe pensarse desde la reflexión sobre la verdad del ser (246). Es decir, no hay una reflexión propiamente sobre la creación artística, sino que ésta se subordina a su ontología. Friedrich von Herrmann (1994) será muy crítico de esta posición. No es posible hablar de una estética, dado que, como se ha visto, Heidegger tendrá una visión muy negativa de esta disciplina, pero sí es posible sostener que en el pensamiento del profesor de Friburgo hay una filosofía del arte. Esto no implica que haya una doctrina cerrada del fenómeno artístico, pero sí una meditación por su esencia y sus rasgos fundamentales (la diferencia entre el útil y la obra, la belleza, la creación, el cuidado de la obra, etc.). ¿Debemos entender el ensayo como una filosofía del arte o como un escalafón dentro de una ontología? Heidegger contesta:

> En toda mi labor filosófica hago a un lado la figura y división de la filosofía tradicionales, puesto que creo que la orientación por éstas es la fatalidad más grande en la dirección de donde no es posible regresar a la problemática interna de la filosofía. Ni Platón ni Aristóteles supieron nada de una división semejante de la filosofía. Una división semejante era asunto de las escuelas, o sea, de una filosofía tal que ha perdido la problemática interna del preguntar, y se requieren esfuerzos para romper totalmente esas disciplinas. Y ciertamente porque, cuando atravesamos por las disciplinas de la estética, etc., regresamos de nuevo a la forma específica y metafísica del ser de los ámbitos correspondientes. (GA 3, 290 / 251-252)

Al pensamiento de Heidegger en general, y al tema del arte en particular, no le quedan cómodas las etiquetas. Lejos estamos de una propuesta sistemática cerrada. El tema del arte, ese oasis, ese aparente paraje fuera de contexto en el paisaje de la pregunta por el ser, no puede ser interpretado como

un pensamiento sistemático al que podemos etiquetar. No es un tratado que alcance conclusiones absolutas, irrefutables y acabadas. Más bien son caminos. O como concluye Heidegger en el epílogo: “Las reflexiones precedentes tratan del enigma del arte [Rätsel der Kunst], el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención está pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma” (GA 5, 67 / 57).

El recorrido realizado en este libro se proponía ir de lo general a lo particular, ir aumentando la visión a medida que se daba cada paso. Esto implicó, en primer lugar, encuadrar la cuestión del arte en una pregunta más amplia, la pregunta por el ser, que para Heidegger no es otra cosa que la pregunta por la fundación de sentido. La siguiente cuestión era dilucidar quién era aquél que constituía el sentido. En la década del veinte, como vimos, este rol fue ocupado por el Dasein, la existencia humana. Ahora bien, en los años treinta el proyecto de Ser y tiempo entra en crisis y se empieza a asomar una nueva perspectiva que intenta dilucidar una instancia impersonal, no humana, de producción de sentido. Esto se desarrolló en el primer capítulo. Sin embargo, en la década del treinta, la obra de arte aparece como una primera candidata a reemplazar al Dasein como instancia de producción de sentido. Una vez descripto el trasfondo filosófico detrás de la cuestión del arte, el siguiente paso fue aumentar un poco más la lente para poder identificar propiamente qué es la obra de arte y qué rol cumplía en la constitución de sentido. Es decir, describir los rasgos esenciales de la obra y analizar por qué la cuestión del arte aflora por estos años. Por último, luego de explorar la noción de obra de arte en términos generales, la siguiente cuestión fue ver si podíamos identificar el arte contemporáneo a Heidegger como propiamente arte, como capaz de constituir sentido, o si “el poner en obra la verdad” era meramente algo del pasado, en términos hegelianos.

Una de las hipótesis centrales de este trabajo fue que “El origen de la obra de arte” funciona como una obra de “frontera” entre las dos etapas del pensamiento del filósofo alemán, o como más comúnmente se dice, entre el primer Heidegger y el segundo Heidegger. El explorador y biólogo Thor Heyerdahl afirmaba: “¿Fronteras? Nunca he visto una. Pero he oído que existen en las mentes de algunas personas”. La separación entre el primer y segundo Heidegger puede ser una frontera que existe en nuestra mente, que la tradición ha consolidado con el pasar de los años. Ciertamente, es productiva para pensar el cambio de perspectiva que el mismo Heidegger señaló cuando

hablaba de la Kehre. Sea donde sea que tracemos la línea divisoria o cuánto exageremos las diferencias entre una etapa y la siguiente, “El origen de la obra de arte” se presenta como un hito en el camino (Wegmark) en el paso de la analítica del Dasein al pensamiento ontohistórico; un hito fronterizo (Grenzzeichen) que nos guía a la hora de migrar de un territorio a otro. Por ello podemos decir que es una obra de frontera. ¿En qué consistía este carácter fronterizo? En que hay ciertas continuidades fundamentales con la etapa previa, pero ciertas diferencias que anticipan al Heidegger tardío. La continuidad central entre ambas etapas, y que se percibe en el ensayo sobre el arte, es la pregunta por el ser, que, como he mostrado a lo largo del texto, es la pregunta por la fundación de sentido. Las cosas son, tienen ser, en tanto que adquieren sentido. En la primera etapa del pensamiento heideggeriano, el sentido se circunscribía al Dasein, a su contexto pragmático. El Dasein proyecta posibilidades y los entes se muestran a la luz de éstas. Pero la existencia es arrojada a un cierto contexto, razón por la cual sus posibilidades se ven limitadas, y por lo tanto determina cómo le da sentido a lo que lo rodea. Ahora bien, la siguiente pregunta que se nos aparece es: ¿qué o quién configura este espacio donde el Dasein es arrojado? La década del treinta puede caracterizarse como una exploración de esta pregunta, como la búsqueda de una instancia más allá de la existencia humana, una instancia impersonal que funda ese espacio de sentido en el que somos arrojados. Uno de los candidatos a tomar este puesto fue la obra de arte, aunque luego desaparezca de escena y su lugar sea ocupado por el Ereignis. Heidegger entiende que el arte puede ocupar este rol por tres razones: 1. porque rompe con nuestro modo habitual de comprender las cosas; 2. porque al hacer esto, deja entrever cómo usualmente se nos muestra lo que nos rodea; 3. y porque, a su vez, reconfigura nuestro horizonte de sentido.

1. La obra de arte desautomatiza nuestra mirada, quiebra el modo como usualmente comprendemos nuestro entorno. Por eso produce un choque (Stoβ). Aquí vemos una primera discontinuidad con Ser y tiempo, donde se caracteriza el útil como un ente transparente que se enmarca dentro del contexto pragmático que funda el Dasein. Esto es una primera señal de la independencia de la obra, en tanto que, en vez de subsumirse a los intereses de la existencia humana, se presenta como extraña a la manera en que vemos el mundo.

2. La obra no solo conmociona el mundo en el que nos movemos habitualmente, sino que permite entrever las condiciones de manifestación de los entes en general. El ejemplo son las botas de van Gogh: el útil inutilizado, descontextualizado de su uso pragmático, revela por vía negativa la estructura remisional que se supone en el trato cotidiano. En el día a día, en cambio, en el útil, en este caso las botas, no queda explicitado ese contexto significativo supuesto.

3. Pero la obra de arte, al mismo tiempo, "pone en obra la verdad": inaugura un campo de manifestación que permite a los entes desocultarse. Ya no es el Dasein quien funda un espacio de sentido, sino que hay una instancia impersonal, no dependiente del arbitrio humano, que lo configura. Y en tanto configura un nuevo contexto significativo, funda historia. Verdad e historia son dos caras de la misma moneda, poner en obra la verdad implica un nuevo comienzo en la historia. Aquí historia debe entenderse no como la recopilación de las vicisitudes humanas, sino que la verdadera historia refiere a esas aperturas de sentido que se dan en distintos momentos. Luego Heidegger llamará a estas aperturas Ereignis, acontecimientos.

Podemos entonces concluir que en Heidegger hay un desarrollo coherente en su pensamiento y no un viraje (Kehre) abrupto que separa su filosofía en dos islas inconexas. Si tomamos Aportes a la filosofía y Ser y tiempo de modo aislado, parecen dos mundos irreconciliables. Pero si recorremos la década del treinta y nos paramos en el ensayo sobre el arte, se puede apreciar que hay cierta continuidad en el camino transitado. Por lo tanto, habiendo podido contextualizar la génesis de la cuestión del arte, el ensayo ya no parece ser un oasis, un paréntesis, dentro del pensamiento de Martin Heidegger. A mi modo de ver, el problema del arte aparece en el horizonte de la filosofía heideggeriana por dos razones: 1. Por un lado, la obra de arte es un intento de pensar el origen de ese espacio en el que es arrojado el Dasein. La obra de arte, en tanto instancia que abre un mundo y que al mismo tiempo funda historia, es un anticipo de la noción de Ereignis, de la de historia del ser (Seinsgeschichte) y del rol del lenguaje ante la irrupción del acontecimiento. 2. Por el otro lado, la obra de arte le permite pensar una nueva solución a un problema que viene de la etapa anterior: cómo conciliar la tan enfatizada diferencia ontológica. Es decir, si el ser y el ente son dimensiones absolutamente diferentes y separadas, ¿cómo es que el ser puede ser condición de posibilidad de lo ente? Heidegger necesita un mediador, la obra de arte.

Ésta la vinculé con las reflexiones en torno al esquematismo en el primer Heidegger y con la noción de abrigo que aparece luego en Aportes a la filosofía.

Sin dudas que, al ser una frontera entre dos territorios, presenta diferencias con las obras aledañas. Una frontera señala la cercanía entre dos espacios, el punto de unión entre dos territorios separados. Pero al mismo tiempo, la frontera es un campo de disputa, de tensión y diferenciación. Es allí donde una cruel línea divide y señala qué es aquello y qué es esto otro, qué queda de un lado, qué del otro. Las discontinuidades principales con Ser y tiempo ya las he señalado. Tal como lo señala Dolf Sternberger (1987), periodista de la época que cubrió las conferencias de Frankfurt, en el ensayo sobre el arte "no se ve ni a lo largo ni a lo ancho ningún hombre. El paisaje del arte está vacío de hombres [Menschenleer]" (190-191). Esta frase ilustra lo central del escrito para Heidegger: la obra como una instancia impersonal de producción de sentido, más allá de la subjetividad humana. La obra de arte es un artefacto humano, creado por una intencionalidad, pero, paradójicamente, dona un sentido que está más allá de las pretensiones del artista. Es un dispositivo impersonal de sentido. También estas reflexiones presentarán obviamente diferencias con Aportes a la filosofía. Fundamentalmente la noción de historia, ya que en el famoso manuscrito de fines de la década del treinta refiere a "dos comienzos", lo que contradice lo desarrollado en "El origen de la obra de arte". Allí Heidegger parece reconocer múltiples, aunque "raros", momentos en los que el arte es capaz de inaugurar una época. Por otro lado, la relación entre abrigo y Ereignis no está aún en las conferencias sobre el arte tan claramente demarcada y, por lo tanto, no es tan evidente quién es el sujeto de la producción de sentido. ¿Es el ser a través del arte quien funda el espacio de sentido? ¿es el arte mismo? En "El origen de la obra de arte" no parece haber una respuesta explícita: por un lado, parece ser un mediador entre el ser y el ente; por el otro, el sujeto de enunciación del sentido. La noción de abrigo viene a contestar estos interrogantes en Aportes a la filosofía: el arte tiene un rol mediador y es el Ereignis quien funda el sentido. Pero al mismo tiempo, para que esta donación de sentido sea efectiva, alguien debe responder a ella, alguien debe apropiarse de ella. Por esta razón, ese paisaje supuestamente vacío de hombres requiere de una respuesta humana. Sin los "cuidadores" no puede ponerse en obra la verdad; sin un espectador, la imagen es absolutamente impotente. Este diálogo entre obra-Ereignis y la existencia humana solamente puede darse en el suelo del lenguaje que oficia de traductor

entre esos dos extraños que se encuentran en la frontera del ser y del ente. Por ello, toda obra de arte es, en última instancia, poética.

Finalmente, quizás “El origen de la obra de arte” pueda considerarse un “oasis” después de todo. Ciertamente no en el sentido que venimos trabajando, como un paraje excepcional en medio de un paisaje. Más bien, del modo en que Heidegger considera la noción de oasis:

Nietzsche escribió las palabras […] “El desierto crece: ¡ay de aquel que esconde desiertos!” ¿A quién va dirigido ese “¡Ay!”? ¿Pensó aquí Nietzsche en sí mismo? ¿Y si acertó a saber que precisamente su pensamiento había de traer una desertización, un desierto en medio del cual una vez habían de abrirse oasis aquí y allá y brotar fuentes? (GA 8, 54 / 40)

El pensamiento de Nietzsche traerá una desertización en la cual se abrirá un oasis del que brotará vida, fuente de pensamiento. “Oasis” proviene del egipcio wahe que significa “lugar fértil”. De aquí surgió el griego ὄασις (Soca 2010, 173). “El origen de la obra de arte” es un texto de frontera, pero, a su vez, un oasis, un lugar fértil, que le permite a Heidegger superar un proyecto que comienza a desertificarse, Ser y tiempo, para tomar los impulsos necesarios para revivificar su pensamiento, la filosofía del Ereignis. Pero un oasis es un lugar de paso, una parada para recobrar fuerzas y seguir su camino. En lo que sigue en su vida intelectual, Heidegger no vuelve a desarrollar detenidamente la cuestión del arte, salvo en las excepciones ya analizadas. De la misma manera que en la historia del ser, el arte reaparece raras veces en su pensamiento. Pero Heidegger parece siempre sostener lo dicho en “El origen de la obra de arte”. Incluso, como se vio en el último capítulo, sigue cabiendo la posibilidad de que hoy, en los tiempos en que la sombra de la técnica crece a pasos agigantados, la obra ponga en obra la verdad y le dé un nuevo inicio a la historia. Pero será preciso estar atentos para poder alcanzar esas islas perdidas en el océano del mundo del arte, dado que, aunque lejos de haber llegado a su fin, tal como lo sentenciaba dramáticamente Hegel, la historia (del arte), “ocurre raras veces”.

Como señala Karl Jaspers refiriéndose al pensamiento del profesor de Friburgo: “no hay que olvidar dos cosas, aquí siempre se trata de los caminos del bosque, y se trata de disponer los preparativos” (Heidegger y Jaspers 2003, 158). Holzwege significa caminos del bosque. Estos senderos, entre la maleza

y la oscuridad de la arboleda, se pierden, se esconden o terminan bruscamente. "Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque" (GA 5, s/p / 10). Algunos conducirán a claros luminosos, otros concluyen en lo más oscuro del monte. Solo los leñadores y los guardabosques son los que tienen el conocimiento y experiencia suficiente para internarse en la profundidad de la Selva Negra sin temor a perderse. Heidegger marcó sus obras completas con este epígrafe: "Caminos, no obras".

Esta investigación ha sido un intento de recorrer estos caminos ya transitados. No hay un mapa claro y distinto para oficiar de guía, pero a lo largo de estos años he intentado desmalezar las dificultades que presenta la pregunta por el arte en el pensamiento de Martin Heidegger y traer luz sobre el ensayo de 1950. Un intento de territorializar un campo que pretende desterritorializar (Deleuze y Guattari 2015, 323), urbanizar lo no urbanizable, siguiendo la metáfora de Habermas (2003, 346). A su modo, esta investigación fue un alto en el camino y una tentativa de compartir este recorrido. Podríamos decir que este libro es un itinerario sugerido para, luego de mis años de experiencia, transitar estos caminos y no perderse en la oscuridad del bosque. Al tantear este "ida y vuelta" del primer Heidegger al segundo Heidegger, de la analítica del Dasein al pensar ontohistórico del Ereignis, he tratado de mostrar el cauce común de senderos que se creían absolutamente separados. He vagado y me he perdido por estos caminos. Pasé varios años errante por los bosques heideggerianos hasta poder reconstruir los pasos andados. Mi itinerario de lectura no es más que una propuesta, no la única posible, con la esperanza de conducir a los lectores a algunos claros de luz en el medio de la oscuridad del bosque, a algunos oasis donde buscar refugio para continuar el camino. Pero, quizás, por otro lado, de lo que realmente se trata es de perderse. Como bellamente lo pone Claudio Magris (2019) en su novela Danubio:

Es precisamente Heidegger, por otra parte, quien se opone felizmente al culto del arraigo; en los mayores momentos de su obra enseñó que «el extrañamiento es un modo fundamental de ser-en-el-mundo», que sin desorientación y sin pérdida, sin errar por senderos que se extravían en el bosque, no hay llamada, no es posible escuchar la auténtica palabra del Ser. (42)

Bibliografía

1. Fuentes

1.1. Obra de la Gesamtausgabe

Edición Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.

GA 2.- Sein und Zeit (1927), editado por F.-W. von Herrmann, 1977 [traducido por J. Eduardo Rivera como Ser y tiempo. Madrid: Trotta, 2012].

GA 3.- Kant und das Problem der Metaphysik (1929), editado por F.- W. von Herrmann, 1991 [traducido por Gred Ibscher Roth como Kant y el problema de la Metafísica. México: Fondo de Cultura Económica, 1981].

GA 4.-Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936-1968), editado por F.-W. von Herrmann, 1981 [traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte como Aclaraciones a la poesía de Hölderlin. Madrid: Alianza, 2009].

GA 5.-Holzwege (1935-1946), editado por F.-W. von Herrmann, 1977 [traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte como Caminos de Bosque. Madrid: Alianza, 1995].

GA 6.1.-Nietzsche I (1936-1939), editado por Brigitte Schillbach, 1996 [traducido por J. L. Vermal como Nietzsche. Barcelona: Ariel, 2003].

GA 6.2.-Nietzsche II (1939-1946), editado por Brigitte Schillbach, 1997 [traducido por J. L. Vermal como Nietzsche. Barcelona: Ariel, 2003].

GA 7.-Vorträge und Aufsätze (1936-1952), editado por F.-W. von Herrmann, 2000 [traducido por E. Barjau como Conferencias y Artículos. Barcelona: Serbal, 1994].

GA 8.- Was heisst Denken? (1951-1952), editado por Paola-Ludovika Coriando, 2002 [traducido por Raúl Gabás como ¿Qué significa pensar? Madrid: Trotta, 2005].

GA 9.-Wegmarken (1919-1961), editado por F.-W. von Herrmann, 1976 [traducido por A. Leyte y H. Cortés como Hitos. Madrid: Alianza, 2007].

GA 10.- Der Satz vom Grund (1955-1956), editado por Petra Jaeger, 1997 [traducido por F. Duque y J. Pérez de Tudela como La Proposición del fundamento. Barcelona: Serbal, 1991].

GA 11.- Identität und Differenz (1955-1957), editado por F.-W. von Herrmann, 2006: Was ist das – die Philosophie? (1955), Der Satz der Identität (1957), Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik (1956-57), Die Kehre (1949), Grundsätze des Denkens (1957), Brief an Pater William J. Richardson (1962), Brief an Takehiko Kojima (1963). [Traducciones parciales: “El principio de Identidad” y “La constitución onto-teo-lógica de la metafísica” fueron traducidos por H. Cortés y A. Leyte y publicados en Identidad y diferencia. Barcelona: Anthropos, 1988; Jesús Adrián Escudero, ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Herder, 2004; Francisco Soler, “La vuelta”. Revista de Filosofía, 31-32, 1988: 109-116: Irene Borges Duarte, “Carta al Padre William Richardson”. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía 13, 1996: 11-18].

GA 12.-Unterwegs zur Sprache (1950-1959), editado por F.-W. von Herrmann, 1985 [traducido por I. Zimmermann como De camino al habla. Barcelona: Serbal, 1987].

GA 13.-Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976), editado por Hermann Heidegger, 1983. [traducido parcialmente por Francisco de Lara como Experiencias del pensar, 1910-1976. Madrid: Abada, 2014].

GA 14.-Zur Sache des Denkens (1962-1964), editado por F.-W. von Herrmann, 2007. [traducido parcialmente por M. Garrido, J.L. Molinuevo y F. Duque como Tiempo y ser, Madrid: Tecnos, 2009].

GA 15.-Seminare (1951-1973), editado por Curd Ochwadt, 1986. [traducido parcialmente por D. Tatán, Seminario de Le Thor 1969. Córdoba: Alción Editora, 1995; Carlos V. Di Silvestre, “Seminario en Zähringen 1973” en Alea. Revista internacional de fenomenología y hermenéutica no. 4 (2006)].

GA 16.-Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges (1910-1976), editado por Hermann Heidegger, 2000. [traducido parcialmente por R. Rodríguez, Autoafirmación de la Universidad Alemana. Madrid: Tecnos, 1989].

GA 19.-Platon: Sophistes (WS 1924/25), editado por Ingeborg Schüssler, 1992.

GA 20.- Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffes (SS 1925), editado por Petra Jaeger, 1979 [traducido por Jaime Aspiunza como Prolegómenos para la historia del concepto de tiempo. Madrid: Alianza, 2006].

GA 21.- Logik. Die Frage nach der Wahrheit (WS 1925/26), editado por Walter Biemel, 1976 [traducido por Alberto Ciria como Lógica. La pregunta por la verdad. Madrid: Alianza, 2004].

GA 24.- Die Grundprobleme der Phänomenologie (SS 1927), editado por F.-W. von Herrmann, 1975 [traducido por J. J. García Norro como Los problemas fundamentales de la fenomenología. Trotta: Madrid, 2000].

GA 25.- Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft (WS 1927/28), editado por Ingtraud Görland, 1977.

GA 26.- Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz (SS 1928), editado por Klaus Held, 1978 [traducido por J. J. García Norro como Principios metafísicos de la lógica. Madrid: Síntesis, 2009].

GA 27.-Einleitung in die Philosophie (WS 1928/29), editado por Otto Saame und Ina Saame-Speidel, 1996 [traducido por M. Jiménez Redondo como Introducción a la filosofía. Madrid: Cátedra, 1999].

GA 29/30.- Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (WS 1929/30), editado por F.-W. von Herrmann, 1983 [traducido por J. Alberto Ciria como Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo – finitud – soledad. Madrid: Alianza, 2007].

GA 31.- Vom Wesen der menschlichen Freiheit. Einleitung in die Philosophie (SS 1930), editado por Hartmut Tietjen, 1982.

GA 34.-Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet (WS 1931/32), editado por Hermann Mörchen, 1988 [traducido por J.

Alberto Ciria como De la esencia de la verdad. sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón. Barcelona: Herder, 2007].

GA 35.- Der Anfang der abendländischen Philosophie (Anaximander und Parmenides) (SS 1932), editado por Peter Trawny, 2012.

GA 36/37.- Sein und Wahrheit. 1.- Die Grundfrage der Philosophie (SS 1933) 2.- Vom Wesen der Wahrheit (WS 1933/34), editado por Hartmut Tietjen, 2001.

GA 38.- Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache (SS 1934), editado por Günter Seubold con base en los manuscritos de Wilhelm Hallwachs, 1998 [editado y traducido por V. Farías a partir del legado de Helene Weiss como Lógica. Barcelona: Anthropos, 1991].

GA 39.- Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein” (WS 1934/35), editado por Susanne Ziegler, 1980 [traducido por A. C. Merino Riofrío como Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El rin”. Buenos Aires: Biblos, 2010].

GA 40.- Einführung in die Metaphysik (SS 1935), editado por Petra Jaeger, 1983 [traducido por P. A. Ackermann como Introducción a la Metafísica. Barcelona: Gedisa, 1993].

GA 41.- Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen (WS 1935/36), editado por Petra Jaeger, 1984 [traducido por J. M. García Gómez del Valle como La pregunta por la cosa. Sobre la doctrina de los principios trascendentales de Kant. Girona: Palamedes, 2009].

GA 42.- Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit (1809) (SS 1936), editado por Ingrid Schüssler, 1988 [traducido por Mariana Dimópulos como El tratado de Schelling sobre la esencia de la libertad humana. Buenos Aires: Waldhuter, 2015].

GA 45.- Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte “Probleme” der “Logik” (WS 1937/38), editado por F.-W. von Herrmann, 1984 [traducido por

Ángel Xolocotzi como Preguntas fundamentales de la filosofía. “Problemas” escogidos de “Lógica”. Granada: Comares, 2008].

GA 49.- Die Metaphysik des deutschen Idealismus. Zur erneuten Auslegung von Schelling: Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände (1809), editado por Günter Seubold, 1991.

GA 50.-Nietzsches Metaphysik (WS 1941/42) / Einleitung in die Philosophie – Denken und Dichten (WS 1944/45), editado por Petra Jaeger, 1990 [en proceso de traducción por parte de Manuel Garrido como La metafísica de Nietzsche/Introducción a la filosofía – pensar y poetizar. Madrid: Cátedra].

GA 53.- Hölderlins Hymne “Der Ister” (SS 1942), editado por Walter Biemel, 1984.

GA 54.- Parmenides (WS 1942/43), editado por Manfred S. Frings, 1982 [traducido por Carlos Másmela como Parménides. Madrid: Akal, 2005].

GA 55.- Heraklit: 1. Der Anfang des abendländischen Denkens (SS 1943) 2. Logik. Heraklits Lehre vom Logos (SS 1944), editado por Manfred S. Frings, 1979 [traducido por Carlos Másmela como Heráclito: 1. El inicio del pensamiento occidental 2. Lógica. La doctrina heracliteana del logos. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2011].

GA 56/57.- Zur Bestimmung der Philosophie 1. Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem (KNS 1919) 2. Phänomenologie und transzendentale Wertphilosophie (SS 1919) 3. Anhang: Über das Wesen der Universität und des akademischen Studiums (SS 1919), editado por Bern Heimbüchel, 1987 [El primer curso ha sido traducido por Jesús Adrián Escudero como La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo. Barcelona: Herder, 2005].

GA 58.-Grundprobleme der Phänomenologie (WS 1919/20), editado por Hans-Helmuth Gander, 1992 [en proceso de traducción por Francisco de Lara como Problemas fundamentales de la fenomenología. Madrid: Alianza].

GA 60.-Phänomenologie des religiösen Lebens 1. Einleitung in die Phänomenologie der Religion (WS 1920/21) 2. Augustinus und der Neuplatonismus (SS 1921) 3. Die philosophischen Grundlagen der mittelalterlichen Mystik (1918/19), editado por Matthias Jung, Thomas Regehly y Claudius Strube, 1995 [El primer curso ha sido traducido por Jorge Uscatescu como Introducción a la fenomenología de la religión. Madrid: Siruela/FCE, 2005. El segundo y tercer cursos han sido traducidos por Jacobo Muñoz como Estudios de mística medieval. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997].

GA 61.- Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung (WS 1921/22), editado por Walter Bröcker y Käte Bröcker-Oltmanns, 1985.

GA 62.- Phänomenologische Interpretation ausgewählter Abhandlungen des Aristoteles zu Ontologie und Logik (SS 1922), editado por Günther Neumann, 2005 [traducción parcial de Jesús Adrián Escudero como Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles. Indicación de la situación hermenéutica (Informe Natorp). Madrid: Trotta, 2002].

GA 63.- Ontologie. Hermeneutik der Faktizität (SS 1923), editado por Käte Bröcker-Oltmanns, 1988 [traducido por J. Aspiunza como Ontología. Hermenéutica de la facticidad. Madrid: Alianza, 1999].

GA 64.- Der Begriff der Zeit (1924), editado por F.-W. von Herrmann, 2004 [traducido por J. Adrián Escudero como El concepto del tiempo (Tratado de 1924). Barcelona: Herder, 2009].

GA 65.- Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936-1938), editado por F.-W. von Herrmann, 1989 [traducido por Dina v. Picotti como Aportes a la filosofía. Acerca del evento. Buenos Aires: Biblos, 2003].

GA 66.- Besinnung (1938/39), editado por F.-W. von Herrmann, 1997 [traducido por Dina V. Picotti como Meditación. Buenos Aires: Biblos, 2006].

GA 67.- Metaphysik und Nihilismus 1. Die Überwindung der Metaphysik (1938/39) 2. Das Wesen des Nihilismus (1946-1948), editado por Hans-Joachim Friedrich, 1999.

GA 70.-Über den Anfang (1941), editado por Paola-Ludovika Coriando, 2005 [traducido por Dina V. Picotti como Sobre el comienzo. Buenos Aires: Biblos, 2008].

GA 71.- Das Ereignis (1941/42), editado por F.-W. von Herrmann, 2009 [traducido por Dina V. Picotti como El evento. Buenos Aires: El hilo de Ariadna, 2017].

GA 74.-Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst, editado por Thomas Regehly, 2010.

GA 76.- Zur Metaphysik – Neuzeitlichen Wissenschaft-Technik, editado por Claudius Strube, 2009.

GA 80.2.- Vorträge, editado por Günther Neumann, 2020 [traducción parcial de una de las conferencias bajo el título “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”, trad. de Francisco de Lara, en Heidegger, Martin. Experiencias del pensar, 1910-1976. Madrid: Abada, 2014, pp. 153-168].

GA 81.- Gedachtes, editado por Paola-Ludovika Coriando, 2007 [traducción parcial de Alberto Ciria como Pensamientos poéticos. Barcelona: Herder, 2010].

GA 82.- Zu eigenen Veröffentlichungen, editador por F.-W. von Herrmann, 2018.

GA 94.- Überlegungen A, editado por Peter Trawny, 2014 [traducido por Alberto Ciria como Cuadernos negros (1931-1938). Reflexiones II-VI. Madrid: Trotta, 2016].

GA 95.- Überlegungen B, editado por Peter Trawny, 2014 [traducido por Alberto Ciria como Cuadernos negros (1938-1939). Reflexiones VII-XI. Madrid: Trotta, 2017].

GA 96.- Überlegungen C, editado por Peter Trawny, 2014 [traducido por Alberto Ciria como Cuadernos negros (1939-1941). Reflexiones XII-XV. Madrid: Trotta, 2019].

GA 97.- Anmerkungen A, editado por Peter Trawny, 2015.

1.2. Obra por fuera de la Gesamtausgabe

Heidegger, Martin. 1989a. «Vom Ursprung Des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung». Heidegger Studies 5 (julio): 5-22. https://doi.org/10.5840/heideggerstud198951.

—. 1989b. «Technik und Kunst - Ge-stell». En Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, editado por Walter Biemel y Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

—. 2005. Übungen für Anfänger Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen ; Wintersemester 1936/37. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

—. 2006. «Del origen de la obra de arte. Primera versión». Revista de filosofía 38 (115): 11-36.

—. 2009. «Über Wesen und Begriff von Natur, Geschichte und Staat». Heidegger-Jahrbuch 4: 53-88.

—. 2018. Naturaleza, historia, Estado. Traducido por Jesús Adrián Escudero. Madrid: Trotta.

Heidegger, Martin, y Karl Jaspers. 2003. Martin Heidegger/Karl Jaspers: correspondencia, 1920-1963. Editado por Walter Biemel y Hans Saner. Madrid: Editorial Síntesis.

Heidegger, Martin, y Richard Wisser. 2007. «Martin Heidegger en conversación con Richard Wisser». Traducido por Luis César Santiesteban. La lámpara de Diógenes 8 (14-15): 45-49.

2. Bibliografía secundaria

Adorno, Theodor W. 2004. Teoría estética. Madrid: Ediciones Akal.

—. 2013. Estética (1958/59). Buenos Aires: Las Cuarenta.

—. 2014. Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos. Madrid: Akal.

Allison, Henry. 2008. «Kant´s Transcendental Idealism. An Interpretation and Defense». En A Companion to Kant, 111-24. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Alloa, Emmanuel. 2011. «Restitutionen. Wiedergaben des Ursprung des Kunstwerkes in der französischen Philosophie». En Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar, editado por David Espinet y Tobias Keiling, 250-65. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.

—. 2013. «Kunst. Werkästhetik als Ereignisästhetik». En Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, editado por Dieter Thomä, 2. überarb. und erw. Aufl.:315-19. Stuttgart: Metzler.

Apel, Karl-Otto. 2004. «¿Es la muerte una condición de posibilidad de la significación?» Agora Philosophica 10: 7-14.

Arendt, Hannah, y Martin Heidegger. 2000. Correspondencia 1923-1975: y otros documentos de los legados. Traducido por Adan Kovacsics. Barcelona: Herder.

—. 2013. Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse. Frankfurt am Main: Klostermann.

Astrada, Carlos. 1964. El mito gaucho. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur.

—. 2007. Metafísica de la pampa. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

Barth, Hans. 1988. «Vom Ursprung des Kunstwerks». En Antwort: Martin Heidegger im Gespräch, de Günther Neske y Emil Kettering, 265-67. Pfullingen: Neske.

Baum, Manfred, y Rolf P. Horstmann. 1979. «Metaphysukkritik und Erfahrungstheorie in Kants theoretischer Philosophie». Philosophische Rundschau 26 (1/2): 62-91.

Beaufret, Jean. 1977. «Heidegger en France». En Erinnerung an Martin Heidegger, editado por Günther Neske. Pfullingen: Neske.

Belgrano, Mateo. 2015. «La relación entre la obra de arte y la verdad en "El origen de la obra de arte». Revista Tábano 11: 61-76.

—. 2016. «El ser en tanto tiempo». Nuevo Pensamiento 6 (8): 1-18.}

—. 2017. «"Todo arte es completamente inútil'. Continuidades y discontinuidades entre Ser y tiempo y 'El origen de la obra de arte"». Tópicos. Revista de Filosofía 53: 175-202.

—. 2018a. «La angustia frente a la muerte. Reflexiones en torno a Ser y tiempo». Revista de Filosofía Odos - Ὁδός / ISSN(e): 2322-8369 7, n.o 9 (2018): 40-55.

—. 2018b. «La esencia poética de la obra de arte: Reflexiones en torno a Ser y tiempo y "El origen de la obra de arte"». Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe, n.o 35 (junio): 3-28.

—. 2020a. «"El origen de la obra de arte": ¿un "oasis" en el pensamiento heideggeriano?» Areté: revista de filosofía 32 (1): 7-29.

—. 2020b. «Ser (sein) y sentido (sinn) en Ser y Tiempo, dos caras de la misma moneda». Nuevo Pensamiento 10 (15): 96-114.

—. 2020c. «Luis Juan Guerrero lector de "El origen de la obra de arte" de Martin Heidegger en "Estética operatoria en sus tres direcciones", tomo I (1956) : apropiaciones y distanciamientos del pensamiento heideggeriano». Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín. http://ri.unsam.edu.ar/xmlui/handle/123456789/1264.

—. 2020d. «De templos y divinidades: El rol de los dioses en “El origen de la obra de arte”». Eidos: Revista de Filosofía, n.o 33: 170-94.

—. 2020e. «El combate entre el mundo y la tierra»: Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica 76 (292): 1551-68. https://doi.org/10.14422/pen.v76.i292.y2020.010.

—. 2021a. «Access to Being: Elitism in M. Heidegger’s Philosophy». Franciscanum: revista de las ciencias del espíritu 77 (4): 1481-1498.

—. 2021b. «World and Paradigm in Heidegger and Kuhn». Revista Portuguesa de Filosofía 63 (175): 1-16.

—. 2021c. «El tartamudeo heideggeriano. Estrategias discursivas en “¿Qué es metafísica?” a la luz de la filosofía de Gilles Deleuze». THÉMATA. Revista de Filosofía, n.o 63 (junio): 203-22. https://doi.org/10.12795/themata.2021.i63.11.

—. 2021d. «Caminos icónicos. Gottfried Boehm lector de Martin Heidegger». Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea 12: 163-74.

—. 2022a. «Contra el arte domesticado. Una lectura más sobre “El origen de la obra de arte” y el nazismo». Logos. Anales del Seminario de Metafísica 55, no. 2: 183-199.

—. 2022b. «Ecos hegelianos en “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger». Éndoxa 50, pp. 167-185.

—. 2022c. «The Oblivion of Beings. The Process of Immunization in Martin Heidegger’s Philosophy». Studia Heideggeriana 11: 111-127.

Berman, Marshall. 2002. Aventuras Marxistas. Madrid: Siglo XXI.

Bernal Rivera, Beatriz Elena. 2017. El arte, un paraje de decisión: a propósito de Heidegger. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Bernasconi, Robert. 1989. The Question of Language in Heidegger’s History of Being. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press International.

—. 1999. «The Greatness of the Work of Art.» En Heidegger Toward the Turn: Essays on the Work of the 1930s, de James Risser, 95-117. Nueva York: State University of New York Press.

Bernstein, Jay M. 1993. The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno. Cambridge: Polity Press.

Bertorello, Adrián. 2005. «Semiosfera y Mundo: ensayo sobre un posible diálogo entre Lotman y Heidegger». Revista LSD: Lenguaje, Sujeto y Discurso 1: 15-19.

—. 2006. «La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Schapiro, Schaeffer y Derrida». Contrastes. Revista Internacional de Filosofía XI (65-82).

—. 2008. El límite del lenguaje: la filosofía de Heidegger como teoría de la enunciación. Buenos Aires: Biblos.

—. 2010. «La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger. Una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson». Areté 22 (2): 177-88.

—. 2011a. «La lentitud de las cosas: El lugar de lo alosemiótico en la lectura heideggeriana de Georg Trakl». Tópicos del seminario, n.o 26: 93-110.

—. 2011b. «La virtualidad del sentido y su actualización en el discurso descriptivo. Una interpretación del lugar de la descripción en el método fenomenológico de Heidegger». Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica 67 (251): 89-102.

—. 2013. El abismo del espejo la estructura narrativa de la filosofía de Martin Heidegger. La Plata: Edulp, Editorial de la Universidad de La Plata.

Biemel, Walter. 1959. Die Bedeutung von Kants Begrundung der Asthetik fur die Philosophie der Kunst. Köln: Kölner Universitats.

Blanchot, Maurice. 1992. El espacio literario. Traducido por Anna Poca. Barcelona: Paidós.

Boehm, Gottfried. 1989. «Im Horizont der Zeit. Heideggers Werbegriff und die Kunst der Moderne». En Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, 255-85. Frankfurt a.M: Vittorio Klostermann.

Borges-Duarte, Irene. 1997. «Introducción a la presente edición». En La segunda mitad de ser y tiempo: Sobre «Los problemas fundamentales de la Fenomenología» de Heidegger. Lógica y verdad en Fenomenología de Heidegger y de Husserl., de Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Madrid: Trotta.

Braver, Lee. 2009. Heidegger's Later Writings: A Reader's Guide. London; New York: Continuum.

Buchner, Hartmut. 1977. «Fragmentarisches». En Erinnerung an Martin Heidegger, editado por Günther Neske. Weinsberg: Neske.

—. 1989. Japan und Heidegger Gedenkschrift der Stadt Messkirch zum 100. Geburtstag Martin Heideggers. Messkirch: Sigmaringen Thorbecke.

Caimi, Mario. 1989. La metafísica de Kant: reconstrucción de la argumentación del escrito de Kant «Los progresos de la metafísica desde la época de Leibniz y de Wolff». Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Caputo, John D. 1993. Demythologizing Heidegger. Bloomington: Indiana University Press.

Chartier, Roger. 1999. Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación. Traducido por Isabel Morant Deusa. València: Fundación Cañada-Blanch.

Cimino, Antonio, David Espinet, y Tobias Keiling. 2011. «Kunst und Geschichte». En Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar, editado por David Espinet y Tobias Keiling, 123-38. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.

Coromines, Joan, y José Antonio Pascual. 1996. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. [2], CE-F. Madrid: Gredos.

Cox, Neil. 2007. «Braque and heidegger on the way to poetry». Angelaki 12 (2): 97-115. https://doi.org/10.1080/09697250701755050.

Crowell, Steven Galt. 2001. Husserl, Heidegger, and the Space of Meaning: Paths toward Transcendental Phenomenology. Evanston: Northwestern University Press.

—. 2013. «Heidegger and Husserl: The Matter and the Method of Philosophy». En A Companion to Heidegger, 49-64. Malden, Mass.: Blackwell Pub.

Dahlstrom, Daniel O. 2009. Heidegger's concept of truth. Cambridge: Cambridge University Press.

Danto, Arthur. 1999. «Hegel's End-of Art Thesis». https://www.yumpu.com/en/document/read/34931733/danto-hegel-end-art.

Dastur, Françoise. 1999. «Heidegger's Freiburg Version of "The Origin of the Work of Art."» En Heidegger Toward the Turn: Essays on the Work of the 1930s, editado por James Risser, 119-42. Nueva York: State University of New York Press.

Davis, Bret W. 2007. Heidegger and the Will: On the Way to Gelassenheit. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2015. Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Traducido por Vázquez Pérez José. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, Jacques. 2005. La verdad en pintura. Buenos Aires: Paidós.

Dreyfus, Hubert L. 2002. «Comments on Cristina Lafont's Interpretation of Being and Time». Inquiry 45 (2): 191-94. https://doi.org/10.1080/002017402760093270.

—. 2003. Ser en el mundo: comentarios a la división I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.

—. 2005. «Heidegger's Ontology of Art». En A Companion to Heidegger, editado por Hubert L. Dreyfus y Mark A Wrathall, 407-19. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

—. 2011. «Heidegger on the Connection between Nihilism, Art, Technology, and Politics». En The Cambridge Companion to Heidegger, editado por Charles B Guignon, 289-316. Cambridge: Cambridge University Press.

Emad, Parvis. 2007. On the Way to Heidegger's Contributions to Philosophy. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.

Escoubas, Eliane. 1992. «La question de l'oeuvre d'art. Merleau-Ponty et Heidegger». En Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences, editado por Marc Richir, 123-38. Grenbole: Jérôme Millon.

Escudero, Jesús Adrián. 2015. Heidegger y la genealogía de la pregunta por el Ser. Barcelona: Herder Editorial.

Espinet, David, y Tobias Keiling, eds. 2011. Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.

Faden, Gerhard. 1986. Der Schein der Kunst. Zu Heideggers Kritik der Ästhetik. Würzburg: Königshausen y Neumann.

Farías, Víctor. 1998. Heidegger y el nazismo. Ciudad de México: Akal Ediciones: Fondo de Cultura Económica.

Faye, Emmanuel. 2018. Heidegger: La introducción del nazismo en filosofía: en torno a los cursos y seminarios de 1933-1935. Madrid: Akal.

Figal, Günter. 1988. Martin Heidegger: Phänomenologie der Freiheit. Frankfurt am Main: Athenäum.

—. 2001. «Forgetfulness of God: Concerning the Center of Heidegger’s Contributions to Philosophy». En Companion to Heidegger’s Contributions to Philosophy, editado por Charles E Scott, 198-212. Bloomington: Indiana University Press.

—. 2007. Martin Heidegger zur Einführung. Hamburg: Junius.

—. 2010. Erscheinungsdinge: Ästhetik als Phänomenologie. Tübingen: Mohr Siebeck.

Foucault, Michel. 1979. La arqueología del saber. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México D.F.: Siglo XXI.

—. 2015. La pintura de Manet. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica.

Gadamer, Hans-Georg. 1986. «Erinnerungen an Heideggers Anfänge». Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften 4: 13-26.

—. 2003. Los caminos de Heidegger. Traducido por Ángela Ackermann. Barcelona: Herder.

—. 2012. Verdad y método I. Salamanca: Ediciones Sígueme.

García Norro, Juan José. 2015. «El cuidado como el ser del Dasein». En Ser y tiempo de Martin Heidegger. Un comentario fenomenológico, editado por Ramón Rodríguez. Madrid: Tecnos.

Garrido, Manuel. 2000. «Los vericuetos de Heidegger. De Ser y tiempo al “acaecimiento apropiador”». En Tiempo y ser, de Martin Heidegger. Madrid: Tecnos.

Gethmann-Siefert, Annemarie. 1988. «Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft.» En Heidegger und die praktische Philosophie, editado por Otto Pöggeler y Gethmann-Siefert, 251-85. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gibson, William Ralph Boyce. 1971. «From Husserl to Heidegger. Excerpts from a 1928 Freiburg Diary by W. R. Boyce Gibson». Editado por Herbert Spiegelberg. Journal of the British Society for Phenomenology 2 (1): 58-83. https://doi.org/10.1080/00071773.1971.11006166.

Gilbert, Paul. 1988. «Les catégories ontologiques selon L'origine de l'oeuvre d'art». Aquinas 31: 111-35.

Gnehm, Michael. 2017. «The Gaze of "Historicity" in Schongauer and Dürer». En Heidegger and the Work of Art History. Farnham: Routledge.

Gover, Karen. 2008. «The Overlooked Work of Art in "The Origin of the Work of Art"». International Philosophical Quarterly 48 (2): 143-53. https://doi.org/10.5840/ipq20084822.

Granel, Gérard. 1994. «Lecture de ‚L'origine'». En L'art au regard de la phénoménologie, editado por Eliane Escoubas y Balbino Giner, 107-46. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Greisch, Jean. 2010. La invención de la diferencia ontológica: Heidegger después de Ser y tiempo. Traducido por Julián Fava. Buenos Aires: Las cuarenta.

Grimm, Jacob, y Wilhelm Grimm. 2020. «Deutsches Wörterbuch». 2020. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB07111#XGB07111

Grossmann, Andreas. 1996. Spur zum Heiligen: Kunst und Geschichte im Widerstreit zwischen Hegel und Heidegger. Bonn: Bouvier.

Groys, Boris. 2014. Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Traducido por Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra.

Guerrero, Luis Juan. 2008. Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte: estética de las manifestaciones artísticas. Buenos Aires: Las cuarenta: Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Haar, Michel. 1987. Le Chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être. Paris: L'Herne.

—. 1999. «The History of Being and its Hegelian Model». En Endings: Questions of Memory in Hegel and Heidegger, editado por Rebecca Comay y John McCumber, 45-56. Evanston: Northwestern University Press.

Habermas, Jürgen. 2003. Perfiles filosóficos-políticos. Madrid: Taurus.

Harries, Karsten. 2009. Art Matters a Critical Commentary on Heidegger's «The Origin of the Work of Art». London: Springer.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1989. Lecciones sobre la estética. Traducido por Alfredo Brotón Muñoz. Madrid: Akal.

—. 2015. Fenomenología del espíritu. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Pre-Textos.

Henrich, Dieter. 1955. «Über die Einheit der Subjektivität». Philosophische Rundschau 3 (1/2): 28-69.

Herrmann, Friedrich-Wilhelm von. 1985. Subjekt und Dasein: Interpretationen zu «Sein und Zeit.» Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

—. 1988. Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

—. 1990. Weg und Methode: Zur hermeneutischen Phänomenologie des seinsgeschichtlichen Denkens. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

—. 1994. Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes". Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

—. 1996. «Lógica y verdad en la Fenomenología de Heidegger y de Husserl.» Traducido por Irene Borges Duarte. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía 13 (enero): 39-39.

—. 1997. La segunda mitad de Ser y tiempo: Sobre “Los problemas fundamentales de la Fenomenología” de Heidegger. Lógica y verdad en Fenomenología de Heidegger y de Husserl. Traducido por Irene Borges Duarte. Madrid: Trotta.

—. 2000. Hermeneutik und Reflexion: der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

—. 2019. Transzendenz und Ereignis: Heideggers ‚Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)‘ : Ein Kommentar. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hildebrandt, Toni. 2011. «“Bildnerisches Denken”. Martin Heidegger und die bildende Kunst». En Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar, editado por David Espinet y Tobias Keiling, 210-25. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.

Hoffmann, Thomas Sören. 2014. Hegel: una propedéutica. Traducido por Max Maureira Pacheco y Klaus Wrehde. Buenos Aires: Biblios.

Husserl, Edmund. 1989. Husserliana. Gesammelte Werke: Aufsätze und Vorträge (1922-1937). Mit ergänzenden Texten herausgegeben von Thomas Nenon und Hans Rainer Sepp 27 27. Haag/Dordrecht: Nijhoff/Kluwer.

Ihde, Don. 2010. Heidegger’s Technologies Postphenomenological Perspectives. New York: Fordham University Press.

Jähnig, Dieter. 1989. «“Der Ursprung des Kunstwerkes” und die moderne Kunst». En Kunst und Technik : Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, 219-54. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Jameson, Fredric. 1991. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: NC Duke University Press.

Jamme, Christoph. 1990. «The Loss of Things. Cézanne, Rilke, Heidegger». Kunst & Museumjournaal (English Ed.) 2 (1).

Janicaud, Dominique. 2005. Heidegger en France. Paris: Entretiens.

Kant, Immanuel. 2009. Crítica de la razón pura. Traducido por Mario Caimi. Buenos Aires: Colihue.

—. 2010. Crítica de la razón pura. Traducido por José Luis Villacañas. Madrid: Gredos.

Keiling, Tobias. 2019. «Letting Things Be for Themselves. Gelassenheit as Enabling Thinking». En Heidegger on Technology, editado por Aaron James Wendland, 96-114. New York; London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Kelly, Michael. 2003. Iconoclasm in Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press.

Kisiel, Theodore J. 1995. The Genesis of Heidegger's Being and Time. Berkeley: University of California Press.

—. 2010. «Das Versagen von Sein und Zeit». En Martin Heidegger: Sein und Zeit, 253-80. Oldenburg: Oldenbourg Verlag.

Kleinberg, Ethan. 2005. Generation existencial. Heidegger's Philosopohy in France. 1927-1961. Nueva York: Cornell University Press.

Kockelmans, Joseph. 1986. Heidegger on Art and Art Works. Dordrecht: M. Nijhoff.

Kommerell, Max. 1967. Briefe und Aufzeichnungen 1919-1944. Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.

Kracht, Isgard. 2007. «Verehrt und verfemt. Franz Marc im Nationalsozialismus». En Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, de Uwe Fleckner, 307-77. Berlin: Akademie Verlag.

Lacoue-Labarthe, Philippe. 2002. La ficción de lo político: Heidegger, el arte y la política. Traducido por Víctor Farías. Madrid: Arena Libros.

—. 2007. Heidegger: la política del poema. Madrid: Editorial Trotta.

Lafont, Cristina. 1997. Lenguaje y apertura del mundo: el giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger. Madrid: Alianza.

—. 2007. «Heidegger and the Synthetic a-Priori». En Transcendental Heidegger, editado por Steven Galt Crowell y Jeff Malpas, 104-18. Stanford: Stanford University Press.

—. 2013. «Hermeneutics». En A Companion to Heidegger, 265-84. Malden, Mass.: Blackwell Pub.

Lattis, John. 1994. Between Copernicus and Galileo: Christoph Clavius and the Collapse of Ptolemaic Cosmology. Chicago: The University of Chicago Press.

Leserre, Daniel. 2011. «Lenguaje, temporalidad y significado: de la Crítica de la razón pura a Ser y tiempo.» En Studia Heideggeriana, 1:131-64. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Leyte, Arturo. 2016. Post scriptum a «El origen de la obra de arte» de Martin Heidegger. Madrid.

Loht, Shawn. 2013. «Film as Heideggerian Art? A Reassessment of Heidegger, Film, and His Connection to Terrence Malick.» Film and Philosophy 17: 113-36. https://doi.org/10.5840/filmphil20131710.

Loscerbo, John. 1981. Being and Technology: A Study in the Philosophy of Martin Heidegger. The Hague: Nijhoff.

Löwith, Karl. 2006. 2007. Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler.

Magris, Claudio. 2019. Danubio. Barcelona: Anagrama.

Makkreel, Rudolf A. 1995. Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment. Chicago: University of Chicago Press.

Marin, Louis. 2001. On representation. Traducido por Catherine Porter. Standford: Stanford University Press.

—. 2006. Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Ecole des hautes études en sciences sociales.

—. 2009. «Poder, representación, imagen». Prismas 13 (2): 135-56.

Mirković, Nikola. 2020. Werk und Wirkung. 1.a ed. Vol. 49. Philosophische Untersuchungen. Tübingen: Mohr Siebeck.

Mitchell, Andrew J. 2010. Heidegger Among the Sculptors: Body, Space, and the Art of Dwelling. Palo Alto: Stanford University Press.

Molinuevo, José Luis. 1998. El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger. Madrid: Tecnos.

Mörchen, Hermann. 1981. Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung. Stuttgart: Klett-Cotta.

Navigante, Adrián. 2011. «Adorno über Heideggers Ontologie des Kunstwerks». En Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperariver Kommentar, editado por David Espinet y Tobias Keiling, 241-49. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Neske, Günther, y Emil Kettering, eds. 1988. Antwort: Martin Heidegger im Gespräch. Pfullingen: Neske.

Nielsen, Kuidtfelt Hvidtfelt. 1976. «De la production du sens: Heidegger et la sémiotique». Semiotica 17 (3): 191-210. https://doi.org/10.1515/semi.1976.17.3.191.

Nietzsche, Friedrich. 1999. Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales. Traducido por Dietrich Genovena. Barcelona: Alba Ediciones.

—. 2017. La voluntad de poder. Traducido por Aníbal Froufe. Madrid: Edaf.

Olasagasti, Manuel. 1967. Introducción a Heidegger. Madrid: Ed. de la Revista de Occidente.

Ott, Hugo. 1992. Martin Heidegger. En camino hacia su biografía. Madrid: Alianza.

Petzet, Heinrich Wiegand. 1983. Auf einen Stern zugehen: Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929-1976. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag.

—. 1986. Martin Heidegger Erhart Kastner Briefwechsel 1953-1974. Frankfurt: Insel.

—. 2007. Encuentros y diálogos con Martin Heidegger, 1929-1976 |. Buenos Aires: Katz Editores.

Pochon, Pierre. 2006. «Le quadriparti dans la méditation Heideggerienne de l'art, de "L'Origine de l'Œuvre d'Art" aux "Notes sur Klee"». Heidegger Studies 22: 147-77.

Pöggeler, Otto. 1969. Heidegger. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

—. 1982. «Neue Wege mit Heidegger?» Philosophische Rundschau 29 (n/a): 39.

—. 1983. Heidegger und die hermeneutische Philosophie. Freiburg: Alber.

—. 1989. «Heideggers logische Untersuchungen». En , 75-100. Frankfurt: Suhrkamp.

—. 1993. El camino del pensar de Martin Heidegger. Madrid: Alianza.

Polt, Richard. 1999. Heidegger: An Introduction. London: UCL Press.

—. 2006. The Emergency of Being. On Heidegger's Contributions to Philosophy. New York: Cornell University Press.

—. 2019. Time and Trauma: Thinking through Heidegger in the Thirties. London: Rowman & Littlefield International Ltd.

Preuss, Thorsten. 2020. «Gedichte auf Sachen: Martin Opitz: Vom Wolffesbrunnen bey Heidelberg. Conrad Ferdinand Meyer: Der römische Brunnen. Rainer Maria Rilke: Römische Fontäne. Borghese». Baroklyrik–Kontrastiv, Erlanger Digitale Edition. 2020. http://www.erlangerliste.de/barock/opitz.html.

Protevi, John. 1990. «The Stilling of the "Aufhebung: Streit" in "The Origin of the Work of Art"». Heidegger Studies 6: 67-83.

Richardson, William J. 2003. Heidegger : through phaenomenology to thought. 4°. New York: Fordham University Press.

Richter, Ewald. 1989. «Heideggers These vom "Überspringen der Welt"». Heidegger Studies 5: 47-78.

Ricoeur, Paul. 2006. El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rockmore, Tom. 2003. Heidegger and French Philosophy. Nueva York: Routledge.

Rodríguez, Ramón. 1997. La transformación hermenéutica de la fenomenología: una interpretación de la obra temprana de Heidegger. Madrid: Tecnos.

Rojcewicz, Richard. 2006. The Gods and Technology: A Reading of Heidegger. Albany: State University of New York Press.

Rorty, Richard. 1993. Essays on Heidegger and others; philosophical papers,. New York: Cambridge University.

Rosales, Alberto. 1970. Transzendenz und Differenz: ein Beitrag zum Problem der ontologischen Differenz beim frühen Heidegger. Den Haag: Nijhoff.

—. 1984. «Zum Problem der Kehre im Denken Heideggers». Zeitschrift für philosophische Forschung 38 (2): 241-62.

—. 2008. «Heidegger y la pregunta por el ser». Filosofía: revista del postgrado de Filosofía de la Universidad de los Andes, n.o 19: 43-79.

Rossi, Luis Alejandro. 2005. «La tierra y las imágenes de la comunidad ideal en El origen de la obra de arte, de Martin Heidegger». Logos. Anales del Seminario de Metafísica 38: 143-67.

Rubio, Roberto. 2005. «Tiempo y sentido. Sobre la recepción de Heidegger del esquematismo trascendental en el periodo de “Ser y tiempo”». Praxis Filosófica, n.o 19. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i19.3217.

—. 2010. «La concepción ontológica de Heidegger sobre la producción: El descubrimiento de la plasticidad». Gregorianum 91 (2): 343-69.

—. 2013. «La rehabilitación ontológica de la imagen: Heidegger lector de Kant». Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia 2 (2): 12-27. https://doi.org/10.12957/ek.2013.9769.

—. 2015. «La mundaneidad del mundo». En Ser y tiempo de Martin Heidegger. Un comentario fenomenológico, editado por Ramón Rodríguez, 89-117. Madrid: Tecnos.

Safranski, Rüdiger. 2003. Un maestro de Alemania: Martin Heidegger y su tiempo. Barcelona: Tusquets Editores.

Sallis, John. 2007. «The Hermeneutics of the Artwork». En Hans Georg Gadamer – Wahrheit und Methode, editado por Günter Figal, 45-57. Berlin: De Gruyter.

—. 2010. Echoes: After Heidegger. Bloomington: Indiana University Press.

Schaeffer, Jean-Marie. 1992. La imagen precaria del dispositivo fotografico. Madrid: Catedra.

—. 2010. Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger. Princeton N.J: Princeton University Press.

Schalow, Frank. 1992. The Renewal of the Heidegger-Kant Dialogue: Action, Thought, and Responsibility. Albany: State University of New York Press.

Schapiro, Meyer. 1999. Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte. Madrid: Tecnos.

Schaub, Mirjam. 2010. Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik. Zürich: Diaphanes.

Schopenhauer, Arthur. 2009. El mundo como voluntad y representación. Traducido por Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.

Schwan, Alexander. 1989. Politische Philosophie im Denken Heideggers. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Seel, Gerhard. 1998. «Die Einleitung in die Analytik der Grundsätze, der Schematismus und die obersten Grundsätze». En Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, 217-46. Berlin: Akademie Verlag.

Seubold, Günter. 1987. «Der Pfad ins Selbe. Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers». Philosophisches Jahrbuch (Freiburg) 94 (1): 64-78.

—. 2005. Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst. Alfter: DenkMal-Verl.

—. 2013. «Las notas sobre Klee heredadas de Heidegger». Estud.filos 47 (junio): 177-87.

Sinclair, Mark. 2006. Heidegger, Aristotle and the Work of Art: Poiesis in Being. Hampshire: Palgrave Macmillan. http://hdl.handle.net/2173/87361.

Sinnerbrink, Robert. 2004. «Heidegger and the “End of Art”». Literature & Aesthetics 14 (1): 89-109.

Sheehan, Thomas. 2001. «A Paradigm Shift in Heidegger Research». Continental Philosophy Review 34 (2): 183-202. https://doi.org/10.1023/A:1017568025461.

—. 2015. Making Sense of Heidegger: A Paradigm Shift. London: Rowman et Littlefield.

Shklovski, Viktor. 1980. «El arte como artificio». En Teoría de la literatura de los formalistas rusos, de Tzvetan Todorov, 55-70. Mexico: Siglo veintiuno.

Soca, Ricardo. 2010. La fascinante historia de las palabras. Bogotá: Rey Naranjo.

Staiger, Emil. 1988. «Noch einmal Heidegger». En Antwort: Martin Heidegger im Gespräch, de Günther Neske y Emil Kettering, 265-67. Pfullingen: Neske.

Sternberger, Dolf. 1987. Gang zwischen Meistern. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Stolzenberg, Jürgen. 2001. «Personalitas moralis. Zu Martin Heideggers Kritik von Kants Theorie des moralischen Bewusstseins». En Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Internationalen Kant-Kongresses, 5:609-18. Berlin.

Taminiaux, Jacques. 1991. «L'origine de l'origine de l'oeuvre d'art». En Mort de Dieu. Fin de l'art, 175-94. Paris: Le Cerf.

—. 1999. «The Hegelian Legacy in Heidegger's Overcoming of Aesthetics». En Endings: Questions of Memory in Hegel and Heidegger, editado por Rebecca Comay y John McCumber, 114-38. Evanston: Northwestern University Press.

—. 2005. Art et événement: spéculation et jugement des Grecs à Heidegger. Paris: Belin.

Tezuka, Tomio. 2005. «Tezuka Tomio, ‘An Hour with Heidegger’». En Heidegger’s Hidden Sources East-Asian Influences on His Work, editado por Reinhard May y Graham Parkes. Michigan: Florence Taylor and Francis Ann Arbor.

Thaning, Morten. 2011. «Rezeption in der philosophischen Hermeneutik». En Heideggers Ursprung des Kunstwerkes: Ein kooperativer Kommentar, editado por David Espinet y Tobias Keiling, 43-65. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.

Thomä, Dieter. 2003. «Die späten Texte über Sprache, Dichtung und Kunst. Befangen im Singen und Nennen». En Heidegger-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, editado por Dieter Thomä, 306-25. Stuttgart: Metzler. https://www.alexandria.unisg.ch/10426/.

Thomson, Iain. 2012. Heidegger, Art, and Postmodernity. Cambridge: Cambridge University Press.

—. 2019. «Heidegger’s Aesthetics». En The Stanford Encyclopedia of Philosophy, editado por Edward N. Zalta, Fall 2019. Metaphysics Research Lab, Stanford University. https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heidegger-aesthetics/.

Thurnher, Rainer. 1997. Wandlungen der Seinsfragen. Zur Krisis im Denken Heidegger nach »Sein und Zeit«. Tübingen: Attempto.

Trawny, Peter. 1997. Martin Heideggers Phänomenologie der Welt. Freiburg: Verlag K. Alber.

Tugendhat, Ernst. 1969. «Heideggers Idee von Wahrheit». En Heidegger, de Otto Pöggeler, 286-97. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

—. 2011. Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger. Berlin: De Gruyter.

Vattimo, Gianni. 1993. Poesía y ontología. València: Universitat de València.

—. 2006. Introducción a Heidegger. Traducido por Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa.

—. 2010. La sociedad transparente. Traducido por Teresa Oñate. Barcelona: Paidós.

Vigo, Alejandro G. 2008. Arqueología y aleteiología: estudios heideggerianos. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Wrathall, Mark A. 2011. Heidegger and Unconcealment: Truth, Language, and History. New York: Cambridge University Press.

Young, Julian. 2004. Heidegger's Philosophy of Art. Cambridge: Cambridge University Press.

Zimmerman, Michael E. 1996. Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art. Bloomington: Indiana University Press.

Zourabichvili, François. 2007. El vocabulario de Deleuze. Traducido por Víctor Goldstein. Buenos Aires: ATUEL.